Александр Федоров

Кинематограф в зеркале советской и российской кинокритики

Москва
2016

Рецензент: д-р искусствед., проф. Л.В. Усенко

Федоров А.В. Кинематограф в зеркале советской и российской кинокритики. М.: МОО «Информация для всех», 2016. 228 с.

Данная монография посвящена теме отражения произведений отечественного и зарубежного кинематографа в зеркале советской и российской кинокритики.

Монография предназначена для преподавателей высшей школы, студентов, аспирантов, молодых исследователей, кино/медиакритиков, журналистов, а также для круга читателей, которые интересуются проблемами медиакритики, кинокритики и кино/медиаобразования.

**** Исследование, на основе которого написана данная монография, выполнено за счет средств гранта Российского научного фонда (проект №14-18-00014) в Таганрогском институте управления и экономики. Название проекта: «Синтез медиаобразования и медиакритики в процессе подготовки будущих педагогов».***

Fedorov, Alexander. Cinema in the Mirror of the Soviet and Russian Film Criticism. Moscow: ICO "Information for All", 2016. 228 p.

This monograph is devoted to the topic of cinema in the mirror of the Soviet and Russian film criticism. The book is intended for educators, students, researchers, film / media critics, journalists, for the readers who are interested in the problems of film and media criticism, film studies.

ОГЛАВЛЕНИЕ

Введение

История советской кинокритики насчитывает около семидесяти лет. За эти годы сменялись поколения и тенденции. Советская кинокритика знала периоды взлетов (в 1920-х, во время «оттепели» и «перестройки»), жесткой сталинской цензурной удавки, стагнации брежневских времен…

Период постсоветской кинокритики пока еще насчитывает чуть больше четверти века. Однако за это время кинокритика в России тоже прошла через ряд трансформаций и новаций, связанных с потерей прежнего статуса, переходом на интернетное поле и пр.

В этой книге сначала сделана попытка ретроспективного анализа того, как отечественный, западный и польский кинематограф отражался в зеркале отечественной кинокритики, а далее на примере реакции российской кинокритики на нашумевшие фильмы «Левиафан» А. Звягинцева и «Солнечный удар» Н. Михалкова сравниваются мнения либеральной и консервативной ветвей кинокритического цеха.

Когда-нибудь, наверное, история отечественной кинокритики будет написана в полномасштабном объеме. Это книга – всего лишь набросок к этой будущей истории…

Отечественный игровой кинематограф в зеркале советской кинокритики

(на примере ежегодных тематических сборников «Экран»: 1964-1990)

В середине 1960-х в московском издательстве «Искусство» возник замысел выпуска тематических сборников, которые могли бы в концентрированном виде отражать самые главные кинематографические события в СССР и мире. Первый такого рода сборник – «Экран 1964» – был напечатан тиражом 45500 экземпляров. Тиражи последующих двух сборников были 30–35 тысяч экземпляров. С 1968 по 1985 годы «Экраны» ежегодно выходили тиражом 50 тысяч экземпляров. Тираж «Экрана 1987» был увеличен до 75 тысяч, но остальные выпуски сборника вернулись к тиражу 50 тысяч экземпляров. Каждый сборник иллюстрировался черно-белыми кадрами из фильмов и фотографиями мастеров экрана.

Любопытно отметить, что под давлением политической конъюнктуры в ежегодниках существенно менялось соотношение материалов о советском и зарубежном кино (таблица 1).

Таблица 1. Соотношение материалов о советском и зарубежном кинематографе в ежегодниках «Экран»

Названия ежегодников	Объем материалов о советском кино (в %)	Объем материалов о зарубежном кино (в %)	Объем информационных материалов (в %)
Экран 1964	68	27	5
Экран 1965	63	28	9
Экран 1966-1967	59	29	12
Экран 1967-1968	54	43	3
Экран 1968-1969	62	35	3
Экран 1969-1970	46	45	9
Экран 1970-1971	63	35	2
Экран 1971-1972	44	47	9
Экран 1973-1974	51	44	5
Экран 1974-1975	75	19	6
Экран 1975-1976	62	33	5
Экран 1976-1977	64	29	7
Экран 1977-1978	60	32	8
Экран 1978-1979	57	36	7
Экран 1979-1980	65	29	6
Экран 1980-1981	60	40	0
Экран 1981-1982	67	33	0
Экран 1982-1983	69	31	0
Экран 1983-1984	72	28	0
Экран 1987	59	33	8
Экран 1988	60	31	9
Экран 1989	62	32	6
Экран 1990	66	26	8

Как видно из таблицы 1, объем материалов о советском киноискусстве в первых пяти ежегодниках в среднем вдвое превышал по листажу объем статей о кино зарубежном. Однако Постановления ЦК КПСС «О повышении ответственности руководителей органов печати, радио и телевидения, кинематографии, учреждений культуры и искусства за идейно-политический уровень публикуемых материалов и репертуара» (от 7.01.1969), «О литературно-художественной критике» (от 21.01.1972) и «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» (от 2.08.1972), по-видимому, сыграли свою руководящую роль. В сборниках «Экран 1969-1970» и «Экран 1971-1972» объем материалов об отечественном и заграничном кинематографе практически сравнялся, а, начиная с «Экрана 1973-1974», объем статей о советском кино уже неизменно существенно превышал объем материалов о зарубежном, достигнув наивысшего порога в «Экране 1974-1975» (75% против 19%) и «Экране 1983-1984» (72% против 28%).

Отлично понимая, что паритет между материалами о кинематографе социалистических и западных стран в ежегодниках «Экран» в свете такого рода ценных указаний фактически мог быть приравнен к «пропаганде буржуазного кинематографа» (со всеми вытекающими оттуда оргвыводами), составители ежегодников, по-видимому, чутко прислушались к директивам Постановления ЦК КПСС «О литературно-художественной критике» (от 21.01.1972), где было четко сказано, что нужно пропагандировать социалистические фильмы с коммунистической идейностью и изо всех критиковать западное кино [Постановление…, 1972]. Так что нет ничего удивительного в том, что, начиная с «Экрана 1973-1974», и вплоть до перестроечных времен в материалах о зарубежном кино доминировали статьи о кинематографиях социалистических и развивающихся стран, лояльных к СССР.

Что касается информационных материалов (фильмографии, данные о призах на фестивалях и пр.), то по непонятным причинам они почему-то исчезли в ежегодниках на пороге 1980-х и появились только в «Экране-87». И здесь уже сложно предположить какие-то прямые влияния цензуры и «постановлений»: списки фильмов, шедших в советском прокате, не были секретными (в те же времена они неизменно появлялись в декабрьских номерах журнала «Советский экран»). Быть может, просто бумагу решили на фильмографиях сэкономить?

В содержание ежегодников входили как материалы, уже опубликованные ранее (в журналах «Советский экран», «Искусство кино», в газетах «Советская культура», «Спутник кинофестиваля» и др.), так и тексты, специально написанные для того или иного сборника. Таким образом, по мысли составителей, «Экраны» должны были представить читателям не

только ежегодную панораму кинопроцесса, но и лучшие, наиболее значимые статьи советских кинокритиков и киноведов.

Всего с 1965 по 1990 год вышло 24 выпуска тематических сборников «Экран». Объем каждого сборника составлял от 175 до 388 страниц. В каждом сборнике публиковались десятки статей, творческих портретов и интервью, касавшихся как советского, так и зарубежного кинематографа.

Стандартная структура ежегодников экран была такова:

– раздел «Крупным планом» (о достижениях в советском киноискусстве текущего периода);

– разделы «Полемика», «Дискуссии» (рецензии на советские фильмы, вызвавшиеся споры, неоднозначные мнения);

– раздел «Размышления и обзоры» (теоретические статьи, анализирующие тенденции, жанры и виды кинематографа);

– раздел «Портреты» (творческие портреты советских кинематографистов);

– раздел «Творческая трибуна» (статьи советских мастеров экрана – режиссеров, актеров);

– разделы «Перед фильмом, после фильма», «Клуб интересных встреч» (интервью с мастерами советского кино);

– разделы «Юбилеи», «Люди, события, фильмы», «Странички из истории кино» (статьи к юбилейным датам мастеров экрана и выдающихся фильмов, статьи по истории кинематографа);

– разделы «Встречи и знакомства», «Экраны мира», «Кинематографические встречи», «В кадре и за кадром» (интервью с зарубежными кинематографистами и статьи о зарубежном кино). Сюда же часто примыкал раздел о фильмах и гостях московских и иных международных фестивалей.

– справочный раздел (фильмографии лент, ежегодно выходящих на советские экраны, кинопремии, призы).

Время от времени в ежегодниках возникали и иные тематические рубрики (например, «Человек и война», «Дебюты», «Экран и музыка», «Классика» и др.).

Однако, исходя из заявленной темы, наш анализ ограничивается только статьями отечественных кинокритиков об игровых советских фильмах (таких в каждом сборнике было примерно от 15 до 20). Мы не анализировали: 1) интервью; 2) репортажи со съемочных площадок; 3) статьи, написанные не кинокритиками, а представителями иных (кинематографических и некинематографических) профессий; 4) статьи кинокритиков о документальном, анимационном и зарубежном кино (о том, как зарубежный кинематограф отражался в зеркале советской кинокритики см.: Федоров, 2016).

Итак, в данных ежегодниках, выпускавшихся столичным издательством «Искусство» четверть века (с 1965 по 1990 год), было

опубликовано свыше четырехсот статей по тематике советского игрового кинематографа.

Составителями первых ежегодников были кинокритики М.З. Долинский и С.М. Черток (1931–2006). С 1970 по 1975 С.М. Черток был единственным составителем сборников. Сборники «Экран 1974–1975» и «Экран 1975–1976» составили Е.В. Бауман и Г.Е. Долматовская. С 1978 года и до последнего выпуска ежегодника («Экран-90») его составителями были Ю. Тюрин (1938–2016) и Г.Е. Долматовская.

Авторами этих текстов в большинстве случаев были известные киноведы, кинокритики, многие из которых занимали ведущие позиции в редакциях профильных журналов и газет, в НИИ киноискусства и ВГИКе:

Таблица 2. Основные авторы ежегодников «Экран» (1965–1990)

№	**Фамилии киноведов, кинокритиков, наиболее часто публиковавших в ежегодниках «Экран» статьи по тематике советского игрового кино**	**Число статей, опубликованных этими киноведами, кинокритиками в ежегодниках «Экран» по тематике советского игрового кино**
1	Тюрин Ю.П. *	17
2-3	Долинский М.З., Черток С.М. **	15
4	Громов Е.С.	14
5	Закржевская Л.Ф.	12
6	Бауман Е.В.	11
7	Юренев Р.Н.	11
8	Зак М.Е.	10
9	Писаревский Д.С.	10
10	Баскаков В.Е.	8
11	Зоркий А.М.	8
12	Левшина И.С.	8
13	Хлоплянкина Т.М.	8
14	Шилова И.М.	8
15	Аннинский Л.А.	7
16	Иванова В.С. ***	7
17	Варшавский Я.Л.	6
18	Капралов Г.А.	6
19	Кузнецова М.	6
20	Медведев А.Н.	6
21	Суменов Н.М.	6

* Печатался также под литературным псевдонимом Ю. Самарин.
* Печатались также под литературными псевдонимами М. Зиновьев и С. Марков. Некоторые их материалы размещены в сборниках «Экран» без ссылки на авторство.
*** Печаталась также как В. Есина.

1. Ю.П. Тюрин (1938–2016), доктор искусствоведения. Киновед, кинокритик, редактор, прозаик и сценарист. Окончил ВГИК (1962). Работал

редактором в издательстве «Советская Россия» (1962–1974). С 1974 стал ведущим научным сотрудником НИИ киноискусства. Лауреат премии Союза кинематографистов СССР (1981). Автор ряда книг по тематике киноискусства. С 1978 по 1990 совместно с Г.Е. Долматовской был бессменным составителем ежегодника «Экран».

2-3. М.З. Долинский (род. 1930) – журналист, кинокритик, редактор. С 1964 по 1969 год был составителем ежегодника «Экран» (совместно с С.М. Чертоком). С.М. Черток (1931-2006) – журналист, кинокритик, редактор. С 1964 по 1975 год был зав. отделом информации в журнале «Советский экран», а с 1976 по 1979 год – сотрудником НИИ теории и истории кино. С 1964 по 1973 год составлял ежегодник «Экран» (с 1964 по 1969 год в соавторстве с М.З. Долинским). Автор ряда книг по тематике киноискусства. С 1979 года жил в Израиле, где успешно продолжил свою журналистскую деятельность.

4. Е.С. Громов (1931–2005) – кинокритик, киновед, сценарист, кинопедагог. Окончил Московский государственный университет (1954). Доктор философских наук (1971), профессор (1978). Был членом КПСС. С 1967 по 1969 – ст. научный сотрудник Института философии Академии наук СССР. С 1969 по 1974 – ст. научный сотрудник Государственного института искусствознания РАН (с 1987 – главный научный сотрудник). С 1974 по 1986 год – заместитель директора НИИ киноискусства. Написал сценарии нескольких научно-популярных и документальных фильмов. С 1967 по 1969 и с 1987 по 2005 преподавал во ВГИКе, с 1986 года вел там киноведческую мастерскую. Автор ряда книг по тематике киноискусства.

5. Л.Ф. Закржевская (род. в 1940) – кинокритик, киновед и сценарист. Окончила ВГИК, кандидат искусствоведения. Автор многих статей о киноискусстве.

6. Бауман Е.В. (род. 1932) – кинокритик, редактор. Окончила ГИТИС (1955). В течение многих лет был зав. отделом советского кино журнала «Советский экран». Совместно с Г.Е. Долматовской была составителем ежегодников «Экран 1974–1975» и «Экран 1975–1976».

7. Р.Н. Юренев (1912–2002) – кинокритик, киновед, сценарист, кинопедагог. Окончил ВГИК (1936) и аспирантуру при ВГИКе (1940). Доктор искусствоведения (1961), профессор (1963). Заслуженный деятель искусств России (1969), лауреат премии Союза кинематографистов по киноведению и кинокритике. С 1939 по 2002 год преподавал во ВГИКе, руководил киноведческой мастерской. Работал в журнале «Искусство кино» (1946–1948), был ст. научным сотрудником Института Истории искусств Академии наук (1948–1974), зав. отделом истории кино НИИ киноискусства (1974–2002). Автор многих работ по истории, жанровым и идеологическим проблемам киноискусства, монографий о С. Эйзенштейне, А. Довженко и других видных деятелях отечественного кинематографа. Написал сценарии нескольких документальных фильмов, рассказывающих в основном о

российских кинорежиссерах. В 1960-х – 1980-х годах был одним из самых влиятельных представителей официальной советской кинокритики, получавших аккредитацию на крупнейших международных кинофестивалях. В 1990-х годах занимался в основном педагогической деятельностью.

8. М.Е. Зак (1929–2011) – кинокритик, киновед. Окончил ВГИК (1952), доктор искусствоведения. Был членом КПСС. С 1974 года работал в НИИ киноискусства (Москва), прошел путь от научного сотрудника до заместителя директора. Лауреат премии «Ника» за достижения в области кинообразования и науки (2004). Автор многих монографий и статей по теории и истории российского кинематографа, о выдающихся актерах и режиссерах.

9. Д.С. Писаревский (1912–1990) – кинокритик, сценарист, редактор. Окончил Академию коммунистического воспитания (1934). Заслуженный работник культуры РСФСР, доктор искусствоведения. Был членом КПСС. С 1961 по 1975 год – главный редактор журнала «Советский экран». Автор нескольких книг и многих статей по теме кинематографа. В 1960-х – 1970-х годах был одним из самых влиятельных представителей официальной советской кинокритики.

10. В.Е. Баскаков (1921–1999) – киновед, кинокритик, доктор искусствоведения, профессор. Был членом КПСС. В 1963–1973 годах занимал пост первого заместителя председателя Госкино СССР, а в 1973–1987 годах – директора НИИ истории и теории кино / НИИ киноискусства. Автор многих книг и статей, в основном посвященных зарубежному кино и идеологической борьбе на экране. В 1960-х – 1980-х был одним из самых высокопоставленных и влиятельных представителей официальной советской кинокритики, получавших аккредитацию на крупнейших международных кинофестивалях.

11. А.М. Зоркий (1935–2006) – кинокритик и журналист. Окончил ВГИК. Несколько десятилетий работал в «Литературной газете», в журналах «Советский экран», «Искусство кино». Автор множества статей о кинематографе.

12. И.С. Левшина (1932–2009) – кинокритик, кинопедагог. Окончила Московский государственный университет (1954). Кандидат педагогических наук: защитила диссертацию по проблемам кинообразования школьников. Автор книг, посвященных творчеству ведущих российских актеров, проблемам медиаобразования и воспитания школьников и молодежи, социологии медиа, киноклубного движения.

13. Т.М. Хлоплянкина (1937–1993) – кинокритик, сценарист, редактор. Окончила ВГИК (1959). Работала в газетах «Культура», «Литературная газета». В 1990–1992 годах была первым зам. главного редактора журнала «Советский экран» (с 1991 года – «Экран»). Автор многих статей о кинематографе.

14. И.М. Шилова (1937–2011) – кинокритик, киновед, кинопедагог. Окончила ВГИК (1962). Кандидат искусствоведения. С 1974 по 2000 год работала научным сотрудником НИИ киноискусства, была зав. сектором междисциплинарных исследований НИИ киноискусства (2001–2011), членом редколлегии журнала «Киноведческие записки». Преподавала во ВГИКе. Автор многих книг и статей по теме киноискусства.

15. Л.А. Аннинский (род. в 1934) – кинокритик, литературовед, редактор. Окончил филологический факультет Московского государственного университета (1956). Лауреат Премии Союза кинематографистов (1980), «Литературной России» (1984, 1999), журналов «Октябрь» (1983), «Литературное обозрение» (1988, 1989), «Огонек» (1995), «Стрелец» (1996; 1998), им. Ю.Тынянова, телевизионной премии ТЭФИ (1996). Работал в журнале «Советский Союз» (1956–1957), в «Литературной газете» (1957–1960), в журнале «Знамя» (1960–1967), в Институте конкретных социологических исследований АН СССР (1968–1972), в журналах: «Дружба народов» (1972–1991 и с 1993, член редколлегии), «Литературное обозрение» (1990–1992), «Родина» (с 1992), в течение короткого времени был одновременно главным редактором журнала «Время и мы» (1998). Автор многих книг и статей о киноискусстве.

16. В.С. Иванова (1937–2008) – кинокритик, журналист, редактор. Работала в «Московском комсомольце», заведовала отделом в газете «Советская культура». Была членом КПСС. Автор многих статей о кинематографе.

17. Я.Л. Варшавский (1911–2000) – кинокритик, сценарист, редактор. Окончил ГИТИС (1935). Был членом КПСС. Работал зам. главного редактора журнала «Искусство кино». Автор многих книг и статей о киноискусстве.

18. Г.А. Капралов (1921–2010) – кинокритик, журналист, сценарист, доктор искусствоведения. Был членом КПСС, занимал престижный пост зам. зав. отделом литературы и искусства главной советской газеты «Правда». Как корреспондент «Правды» регулярно бывал на крупнейших международных кинофестивалях. С 1962 по 1986 год возглавлял Московскую секцию кинокритики Союза кинематографистов СССР, в 1967–1974 годах занимал пост вице-президента Международной федерации кинопрессы (FIPRESCI). С 1976 по 1979 год был ведущим популярной телепередачи «Кинопанорама» на Центральном телевидении. Автор нескольких книг и многих статей по теме кинематографа. В 1960-х – 1980-х был одним из самых влиятельных представителей официальной советской кинокритики.

19. М. Кузнецова – кинокритик, журналист. Автор ряда статей по тематике киноискусства.

20. А.Н. Медведев (род. 1938) – кинокритик, редактор, кинопедагог. Окончил ВГИК (1960). Заслуженный деятелей искусств РФ, дважды лауреат премии «Ника», кандидат искусствоведения. Был членом КПСС. Работал методистом, зав. лекционным отделом, а с 1964 года – директором Бюро

пропаганды советского киноискусства Союза кинематографистов СССР. С 1966 по 1972 год был гл. редактором журнала «Советский фильм». С 1972 года работал зам. гл. редактора, а с 1982 по 1984 год – гл. редактором журнала «Искусство кино». С 1984 по 1987 год был назначен гл. редактором Главной сценарно-редакционной коллегии Госкино СССР. В 1987–1989 – первым зам. председателя Госкино СССР. В 1989–1991 годах – зав. отделом культуры и народного образования Совета министров СССР. В 1992–1999 годах был председателем Госкино РФ. С 1999 года – президент Международного фонда развития кино и телевидения для детей и юношества («Фонд Ролана Быкова»). С 1980 года преподает на киноведческом факультете ВГИКа. Кинокритик, продюсер. Автор ряда книг и многих статей по тематике кинематографа.

21. Н.М. Суменов (1938–2014) – кинокритик, киновед, редактор, кинопедагог. Окончил ВГИК, кандидат искусствоведения. Был членом КПСС, главным редактором экспериментально-творческого объединения киностудии «Мосфильм», зам. главного редактора журнала «Искусство кино», зав. сектором НИИ киноискусства, зав. сектором кино при ЦК КПСС, советником Министра Культуры РФ и членом Государственного совета Федерации, преподавал во ВГИКе. Автор многих работ по тематике киноискусства.

Экран 1964 (издан в 1965, сдан с набор в апреле 1965)

Первый выпуск ежегодника – «Экран 1964» получился отчетливо «оттепельным», хотя на его материалы, разумеется, повлияли руководящие линии Постановления ЦК КПСС «О мерах по улучшению руководства развитием художественной кинематографии» (июль 1962), Постановления пленума ЦК КПСС «Об очередных задачах идеологической работы партии» (июнь 1963) и Постановления ЦК КПСС «О работе киностудии «Мосфильм» (май 1964). В последнем документе, к примеру, было сказано, что кинематографистам следует *«выпускать фильмы, раскрывающие советский образ мышления и действия, советский образ жизни; воссоздавать на экране историю борьбы Коммунистической партии и советского народа за победу социализма и коммунизма в нашей стране; выпускать кинокартины, разоблачающие буржуазный образ жизни, помогающие партии в ее борьбе за торжество коммунистической идеологии»* [Постановление…, 1964].

Однако, несмотря на все эти «постановления», на страницах «Экрана 1965» в целом всё выглядело вполне сбалансировано: материалы о советском кино сочетались с большим, насыщенным разделом о зарубежных фильмах, фестивалях и звездах и даже (пока) с полемическими статьями.

К примеру, о «Председателе» Ю. Нагибина и А. Салтыкова спорили весьма заметные в ту пору кинокритики Е. Сурков и М. Кузнецов. Так Е. Сурков (1915-1988), анализируя особенности персонажа Михаила Ульянова – председателя одного из послевоенных колхозов, утверждал, что *«те, кто*

мерят Трубникова по идеальным нормативам современного колхозного руководителя, вряд ли поступают правильно. И не только потому, что в задачи искусства, думается, вообще не входит создание эталонов «по профессиям»: образцового директора, образцового учителя, образцового председателя колхоза и т.п. Искусство имеет дело не с профессиями, а с характерами, в которых тоже олицетворяется не абстрактная норма, а какие-то определенные грани исторического опыта народа. И для того, чтобы понять Трубникова, не надо забывать, что он – человек своего часа, а не некая идеальная персонификация каких-то отвлеченно сформулированных добродетелей» [Сурков, 1965, с.36].

С ним спорил М. Кузнецов (1914-1980), считавший, что *«очень трудно уяснить, как такой талантливый писатель, как Ю. Нагибин, обычно столь экономный в своих отличных рассказах, здесь потерял чувство меры и всецело отдал себя во власть потока иллюстративности? И почему молодой режиссер А. Салтыков, работа которого весьма неровна, но временами свидетельствует о явном даровании, тоже поддался этому?»* [Кузнецов, 1965, с.42].

Здесь надо сказать, что среди здравствовавших в 1960-х годах отечественных кинематографистов для кинокритики еще не было неприкасаемых «кинематографических генералов». Не было (до поры до времени) и неприкасаемых «государственно значимых тем». Поэтому можно было (разумеется, в рамках правящей идеологии) относительно свободно высказывать свое мнение. Так что даже положительно оценивший «Председателя» Е. Сурков, отметив, что *«в режиссерском отношении фильм сделан смело, уверенно. Особенно хороша – цельна и отработана – первая серия»,* резонно добавлял, что *«во второй же серии, к сожалению, далеко не всё так равноценно. Особенно к концу фильма, когда режиссер и сценарист, желая показать перемены, произошедшие в колхозе «Труд», делают это чисто иллюстративно, внешне. … В финальных эпизодах фильма чувствуется даже какое-то самодовольное благодушие, словно бы авторы хотели нас уверить тут в том, что все задачи теперь уже решены»* [Сурков, 1965, с.38-39].

А вот критический залп М. Семенова по фильму будущего «киногенерала эпохи застоя» Т. Левчука (1912-1998) «Космический сплав» был весьма едким и (поделом!) абсолютно безжалостным: *«Появлению фильма предшествовала широковещательная реклама. Подчеркивалось, что это кинопроизведение не простое, оно замыслено как гимн «славному рабочему классу». Но вместо гимна прозвучала – да еще с фальшивыми нотами – та самая песенка»* («Жил-был у бабушки серенький козлик» - А.Ф.). … *Нет, не увидели мы в этом фильме ни живой жизни, ни живых людей. Вместо этого нам предложили познакомиться с несколькими странными личностями, так же непохожими на настоящих ученых и сталеваров, как манекен на человека»* [Семенов, 1965, с. 66-67, 71].

Наверное, в 1970-х – первой половине 1980-х название «Секретарь обкома» стало бы прочной антикритической индульгенцией для любого фильма, пусть даже самого низкого профессионального уровня. Но в начале брежневской эпохи «партийно-идейная» тематика еще не спасала конъюнктурный опус В. Чеботарева (1921-2010) от справедливого вердикта В. Кардина (1921-2008), утверждавшего, что отсутствие следов реальной жизни *«тусклым налетом искусственности ложатся на киноленту, и тебя не покидает чувство, будто все происходящее на экране – ненастоящее, словно картонные колонны,*

разрисованные под мрамор… Приятнее все же видеть Артамонова на заброшенной алле, чем в кресле секретаря обкома. Но когда это кресло быстренько занимает Денисов, вздох облегчения, увы, не вырывается из нашей груди» [Кардин, 1965, с. 69, 72].

Досталось (и опять-таки – не зря) в ежегоднике и фильмам на так называемую историко-революционную тему. К примеру, К. Щербаков иронично заметил, что *«картины «Мандат» и «Именем революции» смотрел совсем недавно, но в памяти они слились в нераздельное целое, переплелись друг с другом настолько прочно, что чувствуешь себя совершенно безоружным перед опасностью приписать режиссерские, операторские построения одного фильма автором другого. … Драматургические ходы и ситуации, образы и приемы выразительности, которые ныне, многократно повторяясь, стали пустыми, заезженными, банальными. … Разве не знаком нам по множеству спектаклей, фильмов тип пожилого положительного рабочего, который изрекая прописные истины, учит всех уму-разуму? Или революционный матрос, большой, добродушный и сильный… А белогвардеец, просочившийся в ЧК и до поры до времени довольно ловко действующий? А девушка из зажиточной интеллигентной семьи, полюбившая рабочего, ушедшая вместе с ним в революцию?. … я далек от того, чтобы упрекнуть авторов фильмов «Мандат» и «Именем революции» в плагиате… Но отсутствие собственного видения в искусстве иной раз приносит такие горькие плоды, каких не знает и прямое заимствование»* [Щербаков, 1965, с.86-87].

Любопытно, что кинокритику Я. Варшавскому (1911–2000) позволили рассказать читателям ежегодника даже о том, что фильм М. Хуциева «Мне 20 лет» подвергся переделкам, а, следовательно, далеко не сразу вышел на экраны: *«Мне довелось видеть все варианты фильма – и ранние и окончательный. В чем же суть досъемок и пересъемок? Были дописаны и сняты эпизоды, боле полно рисующие жизнь трех молодых москвичей, их трудовой день. Более ясно прорисовывались отношения героев со средой, в которой они живут и трудятся, с близкими и дальними друзьями и подругами. Изменились и, увы, стали более многословными разговоры с отцом героини и отцом героя. Но в общем фильм выстраивался по все более зрелому плану. … Конечно, как всегда при переделках, не убереглись от потерь, более или менее обидных. Пожалуй, самая досадная – слишком уж сокращена сцена выступления поэтов в Политехническом музее»* [Варшавский, 1965, с.45].

Анализируя картину М. Хуциева, кинокритик использовал довольно типичный для «шестидесятников» защитный прием – ссылку на верность положительных героев «светлым ленинским идеалам»: *«Тогда мы различим в сложном сплетении многих мотивов фильма решающий лейтмотив очищения души – от мещанского безразличия ко всему на свете, от пустозвонства, от безмыслия, от цинично легкого объяснения слишком сложных вопросов. Сергей способен постоять за чистоту своей души – наиболее сильно это выражено в лучшем, пожалуй, эпизоде фильма – в эпизоде вечеринки, где Сергей не боится быть серьёзным среди веселящихся Аниных друзей и твердо, клятвенно говорит о своей верности песне революции – «Интернационалу». «Зерно» решающего эпизоды – вера в ленинскую борьбу, отвращение к мещанскому скептицизму – «просвещенному» или откровенно невежественному, архаичному или модному»* [Варшавский, 1965, с.50].

Однако, понимая, что даже эта идеологическая ссылка, быть может, не на всех произведет должное впечатление, Я. Варшавский завершил свою статью еще одним полемическим тезисом: *«Вы не согласны со мной, читатель? Фильм представляется Вам не таким крупным и удавшимся? Не будем торопиться с окончательными выводами, посмотрим его еще раз, проследим, какое влияние окажет он*

на наше молодое киноискусство, на умонастроения нового поколения художников и зрителей. Это фильм замедленного, но могучего действия» [Варшавский, 1965, с.52].

И тут кинокритик, как показало время, оказался полностью прав: талантливый фильм М. Хуциева, в самом деле, оказался «долгоиграющим», рассчитанным на десятилетия размышлением об оттепельной эпохе…

Ярко и образно была написана рецензия Н. Зоркой (1924-2006) о сатирической комедии Э. Климова «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен». В ней Нея Марковна резонно утверждала, что многие *«беды происходят от догматизма и бездарности, которые всегда вместе и подпирают друг друга, хотя внешне и не похожи, хотя догматизм важен, надут, прикидывается ученым, а бездарность, кажется, откровенна, не прячется, и всем она посмешище. Перед нами явление, чьи сферы необозримы. Фильм берет под обстрел его внешние формы, его стиль, его, так сказать, эстетику – и делает это очень здорово. ... Можно не зря назвать удачей года фильм «Добро пожаловать, или Посторонним вход воспрещен» - талантливый, веселый и озорной труд художников-единомышленников. ... Режиссуру этой картины, как это ни неожиданно для дипломной работы, хотелось бы назвать зрелой и мастерской. Профессиональная рука, точный монтаж, хозяйское чувство материала – все это есть у Элема Климова»»* [Зоркая, 1965, с.54, 52, 55].

Высокой оценки рецензентов ежегодника удостоился и фильм Б. Мансурова «Состязание». М. Кваснецкая (1925-2008) написала, что *«этот фильм – не только творческий дебют молодого режиссера Б. Мансурова, но и утверждение его своеобразного таланта. Таланта умного и поэтического» [Кваснецкая,* 1965, с.63]. А И. Левшина (1932–2009) была убеждена, что *«Состязание» заслуживает не только похвальных отзывов. Фильм настолько сложный и богатый, настолько непростой для зрительского восприятия, что разговор о нем должен перейти на некоторые принципиально важные вопросы. Я увидела в «Состязании» кинематограф глубоко народный, глубоко национальный. Во всем строении фильма – в философии и символике режиссерского прочтения мыли, в операторской манере, в актерском решении, в темпе и ритме повествования – культура тысячелетия, сгусток национальной матеры мышления»* [Левшина, 1965, с.60-61].

Очень тепло и, надо отдать должное, прозорливо отнесся М. Кузнецов к полнометражному режиссерскому дебюту В. Шукшина: *«У фильма «Живет такой парень» не все безупречно, есть за что попенять не только исполнителям, но прежде всего автору (вот когда можно предельно точно употребить в применении к фильму это понятие!), даже попенять, а от всего восхищенного сердца поругать автора. Однако неровный этот фильм обладает удивительной, редкостной цельностью, а кроме того, в нем достигнута победа в такой трудной области, как проблема героя. ... Вот поэтому-то дебют молодого писателя, актера и постановщика не только удачен сам по себе, но и обещает еще большее в будущем. Думаю, что не ошибусь, если предскажу, что мы еще не раз счастливо встретимся с В. Шукшиным – и на страницах журналов и книг и в зрительном зале»* [Кузнецов, 1965, с.137, 142].

Интересными вышли творческие портреты отечественных кинематографистов, вышедшие из-под пера Л. Аннинского, Н. Зеленко, Т. Ивановой, И. Левшиной, Г. Медведевой, М. Нестьевой, И. Соловьевой и Т. Хлоплянкиной.

Так, анализируя кинотрагедию «Гамлет», И. Соловьева писала, что в этом *«размеренном и до конца выверенном фильме Козинцева Смоктуновский оставляет*

удивительное ощущение: кажется, в роли что-то меняется от раза к разу, как не может меняться в кино, и как бывает только в театре» [Соловьева, 1965, с.99]. А рассуждая об особенностях творчества А. Папанова, Т. Хлоплянкина (1937–1993) спрашивала: *«Не есть ли это некоторая ограниченность актерской игры? Мы ведь привыкли считать, что тот образ хорош, который дан в развитии, а герои Папанова на протяжении всего фильма вроде бы одинаковы. Но как разнообразна и исчерпывающа эта одинаковость!»* [Хлоплянкина, 1965, с.111].

Объемный образ литовского актера Б. Бабкаускаса (1921-1975) представили на страницах ежегодника М. Долинский и С. Черток (1931-2006): *«Речь идет не о том, что в театре Бабкаускас играет лучше, а в кино – хуже, ибо и там и здесь он одинаково зрелый мастер. Но главное в его таланте – кипучий, переливающийся через край темперамент, предельная непосредственность, некоторая даже импульсивность игры, хорошо предохраняющая от штампов, - остаются на экране почти неиспользованными, лишь кое-где угадываются»* [Долинский, Черток, 1965, с.117].

Верный прогноз относительно судьбы, только начинавшего тогда свою актерскую карьеру С. Любшина дала Н. Зеленко: *«Любшин не стремится к внешней трансформации. Пожалуй, не узнать его на экране почти невозможно. Так что же – все-таки типаж? Типаж не в смысле только внешней фактуры, а в современном значении слова – так сказать, типаж интеллектуальный, предполагающий совпадение внутренней человеческой сущности актера и героя? Нет, ни в какой мере. Чем внимательнее вглядываешься в экранные образы Любшина, тем отчетливее видишь, что они и похожи и непохожи одновременно. Да, мы узнаем актера Любшина, но каждый раз – в новом качестве. ... Конечно, рано давать прогнозы и предсказывать судьбу. Но когда у молодого актера есть талант, профессионализм и своя тема в искусстве – а она отчетливо ощущается в его основных ролях: раскрытие социального через нравственное, - можно говорить о рождении художника»* [Зеленко, 1965, с.147].

Пожалуй, единственным диссонансом в весьма удачном, на мой взгляд, дебюте ежегодника была традиционно-пафосная статья тогдашнего главного редактора журнала «Советский экран» Д. Писаревского (1912–1990), писавшего, что фильм братьев Васильевых *«Чапаев» принадлежит к тем произведениям-титанам, в которых каждое новое поколение зрителей и художников черпает духовные богатства и открывает свое, созвучное времени. Он стал частью жизни народа, подлинным спутником поколений»* [Писаревский, 1965, с.219].

Экран 1965 (издан в 1966, сдан в набор в октябре 1966)

До выхода знаменитой статьи сценариста и кинокритика М. Блеймана (1904-1973) «Архаисты или новаторы?» [Блейман, 1970], послужившей киноначальству поводом для разгрома украинского поэтического кинематографа, оставалось еще четыре года, поэтому «Экран 1965», поступивший в продажу в конце 1966-го, еще мог себе позволить опубликовать восторженную статью о фильме С. Параджанова (1924-1990) «Тени забытых предков». Эта новаторская работа оценивалась, как *«взрыв, разносящий в цепки многие каноны, будоражащий многие заскорузлые вкусы и понятия. И так хочется верить, что это не случайность, а блистательное начало нового этапа в жизни украинского кинематографа. ... Талант режиссера С. Параджанова наконец*

обрел свою настоящую величину, прорвался к подлинно художническому выражению. Кажется, кинолента не выдержит такого бешенного напора режиссерской и операторской фантазии, в большинстве случаев ставшей кинооткровением по самому большому счету. ... Самой высокой похвалы заслуживает камера оператора Юрия Ильенко – в меру высокого искусства неугомонная, в меру самой высокой меры точная, вездесущая, бездонно изобретательная. Союз режиссера и оператора в этом фильме настолько неразделим, что трудно представить себе более «притертый» современный киноорганизм» [Драч, 1966, с. 29, 32].

Так уж получилось, что целый ряд статей «Экрана 1965» был посвящен именно поэтическому кино. Кинокритики отмечали, что в «Последнем месяце осени» В. Дербенева *«господствует светлая лирическая интонация и весь он исполнен поэзии»* [Игнатьева, 1966, с.52], а *«Девочка и эхо» имеет иную художественную цель, нежели проповедь: умейте видеть мир, растите в себе чистоту и открытость души, и тогда все вокруг откроется вам и отзовется... Фильм ничего не провозглашает, но сам есть чудо поэтического зрения»* [Иноверцева, 1966, с.35]. А статья М. Семенова о поэтической притче М. Кобахидзе «Свадьба» имела, по сути, исчерпывающее название: «Маленький шедевр» [Семенов, 1966, с.138-139].

Это, конечно, не означало, что ежегодник автоматически выводил поэтический кинематограф за зону критики. К примеру, И. Рубанова довольно сурово писала о дебютной работе Б. Григорьева (1935-2012) и Ю. Швырева (1932-2013) «Первый снег» и о «Чистых прудах» А. Сахарова (1934-1999), утверждая, что *«то, что в «Первом снеге» было просчетом воплощения, в «Чистых прудах» стало как бы основой замысла. ... В «Чистых прудах» кипучая фантазия постановщика обнаруживает олимпийское высокомерие к материалу жизни. ... Но неудача поучительна – она тоже шаг в поиске»* [Рубанова, 1966, с.68].

Да и З. Паперный (1919-1996) не остался в восторге от фильма А. Манасаровой (1925-1986), посвященного памяти поэта М. Светлова: *«Двадцать лет спустя» - неплохая картина, вполне профессиональная работа. Только это пример сугубо «киношного» кино, которое говорит на своем «жестоком» языке, мало прислушиваясь к языку писателя»* [Паперный, 1966, с.117].

В полемическом разделе ежегодника на первый план вышла дискуссия о комедийном жанре.

Критик Б. Медведев (1920-1969) не скупился на похвалы, теперь уже ставшей киноклассикой комедии К. Воинова (1918-1995) «Женитьба Бальзаминова», признаваясь, что его *«покорили сны-пантомимы, привлекла смелость режиссера. ... экранизируя, нужно следовать не букве, а сути произведения»* [Медведев, 1966, с.95].

С ним напористо спорил Е. Холодов (1915-1981), сожалея, что *«по дороге на экран история матримониальных похождений Бальзаминова утратила как раз то, что делает комедию Островского живой, любопытной и поучительной для сегодняшнего зрителя. Бальзаминов, с которым знакомит нас фильм, миловидный молодой человек с застенчивой улыбкой, вызывает скорее сочувствие, чем брезгливое осуждение. В трилогии он жалок, а в фильме – его жалко. А это разные вещи. Тема мелкого человека подменена в фильме темой маленького человека»* [Холодов, 1966, с.97].

Т. Хлоплянкина не побоялась выступить в защиту обруганной киноначальством комедии Г. Данелия «Тридцать три»: *«Это фильм, который*

впервые за многие годы не стесняется быть сатирой и не извиняется за то, что он сатира. Отрицательных героев в нем гораздо больше, чем положительных, - но ведь положительным героям в сатире, собственно и нечего делать! Это очень острый и сердитый фильм – но где и когда сатира бывала доброй? Это, наконец, фильм, который смело пользуется гиперболами, преувеличениями, - но где и когда сатира от этого отказывалась?» [Хлоплянкина, 1966, с.105].

А далее столь же высоко она оценила и эксцентрическую комедию Л. Гайдая (1923-1993) «Операция «Ы» и другие приключения Шурика», в нескольких фразах выделив саму ее суть: *«Комедия словно бы стряхнула с себя усталость, приобретенную за годы чинного сидения в обществе малоинтересных людей, расправила затекшие члены, захотела проверить – не постарела ли она, не утратила ли сил. Оказалось – не постарела, не утратила. Она может тряхнуть стариной и продемонстрировать каскад головокружительных трюков, но при этом отлично ориентируется в современных интерьерах. Она способна наделять своих положительных героев сверхъестественной легкостью и безжалостно посрамить отрицательных, но при этом и те и другие нисколько не кажутся нам условными фигурами: мы легко узнаем в студенте Шурике нашего современника и вместе с авторами фильма готовы смеяться над бестолковыми ворюгами или над пустозвоном-прорабом, который обрушивает на Верзилу весь свой мощный запас воспитательных средств и без конца толкует ему, что «советский балет – лучший в мире», что «наши космические корабли бороздят просторы вселенной», и что в «строящемся жилмассиве газовых плит будет в семьсот сорок раз больше, чем в 1913 году»* [Хлоплянкина, 1966, с.100].

В этом с Т. Хлоплянкиной был полностью согласен и другой известный кинокритик Г. Кремлев (1905-1975): *«Чтобы ставить кинокомедии, а тем более – комические, недостаточно быть просто хорошим режиссером, надо иметь особое призвание. Но и этого мало. Надо было иметь качества религиозного фанатика, великомученика и страстотерпца. Все эти качества счастливо сочетались в Леониде Гайдае. Таких преданных, таких и чистопородных служителей комической надо бы охранять в заповедниках. Как благородных оленей, бобров и зубров. Ведь когда-то заниматься комедиями было не только творчески невыгодно, но и попросту небезопасно. Люди бросали рискованный промысел – редкому их племени угрожало вырождение»* [Кремлев, 1966, 109-110].

Зато В. Орлов посвятил свою статью таким неудачным, по его мнению, комедиям, как «Дайте жалобную книгу» и «Спящий лев», обоснованно утверждая, что *«жизнь каждый день преподносит новые конфликты, и в новые одежды рядится зло, и новыми встают перед нами положительные герои. А мы в картонных комедиях все еще боремся с карикатурами в габардиновых плащах да доказываем, что «увольнение по собственному желанию» есть наиглавнейшее зло сегодняшнего дня»* [Орлов, 1966, с.114].

Критические перья И. Лищинского и Г. Капралова (1921-2010) скрестились в ежегоднике по поводу фильма Г. Калатозова (1903-1973) и С. Урусевского (1908-1974) «Я – Куба». Позитивно настроенный И. Лищинский отметил, что *«камера в руках Урусевского свободна и одушевлена. Она восприняла от оператора его стремительность, его эмоциональность, его порыв. У зрителя отнята неизменная точка зрения стороннего наблюдателя. Камера ведет его за собой. Каждую секунду в кадр может войти что-то новое и неожиданное. Зритель смотрит фильм в ритме самого фильма. Он должен быть активен. И вообще, смотреть фильмы Калатозова- Урусевского – работа, и порой напряженная. Никем и ничем не*

предупрежденный зритель не всегда готов совершать эту работу. Что же удивительного, если фильмы Калатозова-Урусевского порой рождают непонимание. Обостренность режиссерских и операторских решений Калатозова и Урусевского во многом, я думаю, полемична. Это спор с медлительным, вяловатым современным кинематографом, с созерцательностью камеры, со стилистикой, где реализм приятен и уютен, как фланелевая пижама. Трагические, яростные сюжеты фильмов Калатозова и Урусевского потребовали иных форм, откровенного пафоса, неистового монтажа, необычных ракурсов и оптики. Разумеется, их кинематограф не всесилен и не универсален. Психологически сложный характер, диалектика души ему недоступны» [Лищинский, 1966, с.80].

А вот оценка фильма Г. Капраловым оказалась куда более сдержанной: *«Я вспоминаю предыдущий фильм режиссера Михаила Калатозова и оператора Сергея Урусевского – «Неотправленное письмо». Критика, развернувшая полемику вокруг фильма, в конечном счете правильно ответила на вопрос, почему такая выдающаяся режиссура, с какой мы встретились в отдельных эпизодах этого произведения, и такое блистательное операторское мастерство, которым отмечен буквально каждый кадр, вдруг сработали во многом вхолостую: в фильме не было настоящей драматургии. И в новой работе Калатозова и Урусевского ошибка, как мне кажется, повторилась. ... Для меня лично очень огорчительно, что картина «Я – Куба» при всех блистательных частностях, при фейерверке мастерства не получилась в том художественном масштабе, которого от нее можно было ожидать»* [Капралов, 1966, с.82, 84].

Думается, эти два мнения были вполне репрезентативными для восприятия фильма «Я – Куба» не только критиками, но и зрителями: фильм и сегодня воспринимается неоднозначно…

Куда менее интересно сегодня читать дискуссию о давно забытой единственной кинорежиссерской работе О. Ефремова (1927-2000) – производственной драме «Строится мост». И хотя И. Левшина и посчитала, что *«театр пришел в кинематограф не за тем, чтобы показать киномастерам, как делается кино. Театр пришел в кино, чтобы получить трибуну для выражения своих убеждений, и принес с собой культуру своего театрального мышления. С его художественным и гражданским кредо, с его методикой мышления можно соглашаться или не соглашаться, но не замечать их – нельзя»* [Левшина, 1966, с.], думается, больше убеждает мнение В. Кардина: *«Не думаю, что авторы фильма «Строится мост» сознательно хотели подновить старый сюжетик о благостном хождении в народ. Так само получилось, ибо, навалившись на быт, они упустили кое-что в жизни. И вообще, и в жизненных ситуациях картины»* [Кардин, 1966, с.90].

Любопытно, что в «Экране 1965» нашлось место для интервью А. Тарковского (1932-1986) на съемках «Андрея Рублева». Понятное дело, что после того, как фильм на несколько лет был положен «на полку», ни о каких статьях о нем долгое время не могло быть и речи… Впрочем, давление цензуры было таково, что даже на вышедшие на советские экраны шедевры А. Тарковского «Зеркало» и «Сталкер» никаких полноценных рецензий в ежегодниках так и не появились. Да и о самом А. Тарковском ежегодник стал широко писать только во времена «перестройки»…

Зато о фильмах А. Кончаловского «Экран» писал часто. Вот и в этом выпуске была опубликована статья о его полнометражном дебюте – драме «Первый учитель». Н. Лордкипанидзе (1925-2014) писала, что он *«трудный –*

в силу органической сложности материала. И подчас нарочито затрудненный – в силу перегруженности символической образностью. ... Здесь есть все излишества дебюта, настойчивость в «заявлении себя», идущая от боязни быть тривиальным. Но фильм серьезен в главном. И в нем действительно присутствует личность нового художника, приходящего в искусство» [Лордкипанидзе, 1966, с.137].

Определенные недостатки отмечал в драме «Здравствуй, это я!» Ф. Довлатяна (1927-1997) и Д. Писаревский, хотя в целом оценка была положительной: *«В адрес картины можно услышать упреки в необязательности некоторых эпизодов, в затянутости. В какой-то мере они справедливы. Но не это главное, ибо в целом фильм – смелая разведка художниками новых пластов современной темы. Это настоящее искусство. Правдивое, умное, эмоциональное»* [Писаревский, 1966, с.140].

И как обычно, ежегодник представлял читателям доброжелательные портреты отечественных кинематографистов: А. Володина [Варшавский. 1966, с.124-132], И. Лапикова [Зеленко, 1966, с.56-58], В. Рецептора [Колесникова, 1966, с.144-145] и др.

Экран 1966-1967 (1967, сдан в набор в апреле 1967)

XXIII съезд КПСС, состоявшийся в марте-апреле 1966 года, не оказал заметного влияния на содержание «Экрана 1966-1967»: время, когда ежегодник станет печатать статьи официозных кинокритиков, пересыпанные цитатами из речей на партийных съездах и пленумах, было еще впереди…

Зато в конце 1966 года произошло небывало событие из жизни советских кинокритиков: пятидесяти из них были разосланы анкеты ежегодника (в итоге были получены ответы от сорока респондентов), в которых предлагалось выбрать: лучший фильм, лучшего режиссера, оператора, актрису, актера 1966 года [Экран 1966-1967, с. 12-15].

Анкеты заполнили: Л. Аннинский, М. Аугсткали, В. Баскаков (1921-1999), Т. Бачелис (1918-1999), Л. Белова (1921-1986), М. Блейман (1904-1973), В. Божович, И. Вайсфельд (1909-2003), А. Вартанов, Я. Варшавский (1911-2000), М. Зак (1929-2011), Н. Зоркая (1924-2006), Н. Игнатьева, А. Караганов (1915-2007) , В. Кардин (1921-2008), Г. Капралов (1921-2010), Н. Кладо (1909-1990), Н. Коварский (1904-1974), И. Козенкраниус, Л. Копелев (1912-1997), И. Левшина (1932-2009), Н. Лордкипанидзе (1925-2014), М. Мальцене (1924-2014), Я. Маркулан (1920-1978), А. Мачерет (1896-1979), Л. Парфенов (1929-2004), Д. Писаревский (1912-1990), Л. Погожева (1913-1989), А. Ромицын, С. Рассадин (1935-2012), К. Рудницкий (1920-1988), И. Соловьева, Д. Тешабаев, К. Церетели, В. Шалуновский (1918-1980), В. Шитова (1927-2002), И. Шнейдерман (1919-1991), С. Фрейлих (1920-2005), Ю. Ханютин (1929-1978), Р. Юренев (1912-2002).

Для большей наглядности я подсчитал количество поданных голосов по каждой номинации и выделил по три фильма и кинематографиста,

получивших максимальное число голосов сорока кинокритиков в каждой номинации.

Таблица 3. Лучшие фильмы, режиссеры, операторы, актеры, актрисы 1966 года, по мнению советских кинокритиков *

Место	*Лучший фильм*	*Число голосов кинокритиков*	*Число голосов кинокритиков (в %)*
1	Обыкновенный фашизм	20	50,0
2	Никто не хотел умирать	7	17,5
3	Первый учитель	4	10,0

Место	*Лучший режиссер*	*Число голосов кинокритиков*	*Число голосов кинокритиков (в %)*
1	В. Желакявичюс	9	22,5
2	С. Юткевич	9	22,5
3	А. Кончаловский	8	20,0

Место	*Лучший оператор*	*Число голосов кинокритиков*	*Число голосов кинокритиков (в %)*
1	А. Пааташвили	13	32,5
2	И. Грицюс	10	25,0
3	В. Дербенев, Д. Моторный	6	15,0

Место	*Лучший актер*	*Число голосов кинокритиков*	*Число голосов кинокритиков (в %)*
1	Р. Быков	14	35,0
2	И. Смоктуновский	11	27,5
3	Д. Банионис	8	20,0

Место	*Лучшая актриса*	*Число голосов кинокритиков*	*Число голосов кинокритиков (в %)*
1	М. Булгакова	29	72,5
2-3	Н. Мордюкова, И. Макарова, Л. Савельева	2	5,0

* при заполнении анкет некоторые кинокритики в качестве своих фаворитов указали несколько фильмов и/или кинематографистов.

Увы, этот интересный эксперимент не получил в ежегодниках дальнейшего продолжения. Видимо, кому-то «наверху» показалось, что мнения кинокритиков и киноведов может слишком явно не совпадать с предпочтениями начальства и «выбором народных масс»…

Что же касается практики кинокритических рейтинговых оценок кинопроцесса, столь привычной для западных киноизданий, то она в СССР возобновилась только в эпоху «перестройки», когда во второй половине

1980-х газета «Неделя» осмелилась опубликовать таблицы, где ведущие кинокритики выставляли «звездочки» фильмам текущего репертуара.

А вот полемический раздел ежегодника сумел еще какое-то время продержаться. И в «Экране 1966-1967» столкнулись мнения кинокритиков о фильмах «Ваш сын и брат» В. Шукшина (1929-1974) и «Долгая счастливая жизнь» Г. Шпаликова (1937-1974).

Л. Аннинский с присущим ему глубоким проникновением в киноконтекст писал, что *«кинематограф выявил в творчестве Шукшина глубокую нравственную тему, проходящую через все, что он делает. Кинематограф сделал для нас явным психологическое и стилистическое открытие Шукшина, имеющее отношение к нашему всеобщему психологическому состоянию. Открытие – это душевность, сохраняющая себя ценой придуривания»* [Аннинский, 1967, с.102].

Но это нисколько не убеждало испытанного полемиста Н. Кладо (1909-1990), с опаской признававшегося: *«Мир деревни, изображенный в этом фильме, для меня страшен. Ведь самое светлое в деревне – Вера. Но она немая. Она ничего не может сказать людям. Ее не хотят выслушать»* [Кладо, 1967, с.100].

Не менее дискуссионной была и статья И.С. Левшиной о фильме Г. Шпаликова, начинавшаяся с неожиданно резкого выпада против и ныне весьма популярной у аудитории лирической комедии «Я шагаю по Москве»: *«Я не люблю фильм Г. Данелия по сценарию Г. Шпаликова «Я шагаю по Москве». Главным образом из-за Шпаликова не люблю, из-за того, что драматург содержанием фильма делает демонстрацию своей творческой манеры, и фильм возводит наркотическое языческое ощущение безмыслия – в эталон счастья… И что же? Так держать? Держать на уровне «Я шагаю по Москве» - не дай бог предложить зрителю что-нибудь иное, вместо раз удавшегося комедийно-эстрадного зрелища обо всем и ни о чем? Мне ближе Шпаликов «Счастливой жизни», потому что здесь он взрослеет. В своей манере, не поддающейся тезисной разбивке, - он мыслит. Я за то, чтобы зрителю предлагали думать, и как можно чаще»* [Левшина, 1967, с.111].

Каково? Кинокритик не только отвергала «культовый» оттепельный шедевр, но и открыто призывала думать – и кинематографистов, и публику! Согласитесь, такой кинокритический пассаж практически невозможно себе даже вообразить в советской прессе 1970-х – первой половины 1980-х…

С И. Левшиной спорил Я. Варшавский, которому (как, впрочем, и многим тогдашним советским зрителям) «антонениевская» по стилю «Долгая счастливая жизнь» откровенно не понравилась: *«Но если это комедия, то почему на экране она так скучна? А потому, что «комедия ошибок» произошла с автором. Он не понял, что написал. И как режиссер внес в фильм скучную многозначительность. ... Мнимо поэтическая форма нередко теперь нарушает контакты экрана со зрительным залом»* [Варшавский, 1967, с.110-111].

Мнение Я. Варшавского, по сути, полностью разделил и М. Блейман (1904-1973): *«Очень способный сценарист Г. Шпаликов поставил фильм «Долгая счастливая жизнь». Это рассказ о том, как человек упустил свое счастье, как он его испугался. Это простой сюжет и простой, даже элементарный замысел. Но он облачен в удивительно многозначительную форму, в форму абстрактную, за которой теряются живые предметы нашего времени, живые характеристики»* [Блейман, 1967, с.168].

Рассуждения М. Блеймана фактически продолжил И. Лищинский, избрав для этого, правда, иную мишень – тонкий лирический фильм М. Богина «Двое»: *«Симуляция современности – не единственная функция кинематографического стиля «модерн». ... «Модерну» поручено облегчать человеческие судьбы, врачевать раны. ... Даже в таком в целом симпатичном фильме, как «Двое» Михаила Богина, переживания глухонемой девушки не так-то уж серьезны в общей «модерновой» благопристойности. Драматизм поглощается уютом рижских кафе, легкой музыкой и со вкусом подобранной одеждой»* [Лищинский, 1967, с.172].

Сегодня высказывания И. Лищинского поражают архаизмом «социалистической логики»: дескать, если бы история любви, так проникновенно рассказанная М. Богиным, была показана бы не в уютной европейской Риге, а где-нибудь в провинциальном Урюпинске, то тогда, конечно… А так…

Переходя от кинематографа авторского к кинематографу жанровому, составители сборника снова обратились к комедии. И здесь Е. Бауман писала, что *«фильмы с дежурными бюрократами ни за что не хотят уступать своего места на экране. Они погружают зрителя в атмосферу своей выдуманной жизни, они создают свой собственный, особый мир, застывший в удручающей неизменности. И этот искусственно созданный кинокомедийный мир с его безвкусицей, пошлостью и наигранной бодростью так или иначе приучает зрителя думать, что он-то и есть настоящая стихия комедии. ... Да, штампы, идущие от кинематографа «дедушек» и «бабушек», «зайчиков» и «черноморочек», живучи и упрямы. Они не хотят уходить и освобождать места. И все же дыхание жизни врывается в комедийный жанр, разрушая штампы, сметая схемы. Доказательство этому – талантливые, умные и смешные комедии «Похождения зубного врача», «Тридцать три», «Берегись автомобиля»* [Бауман, 1967, с.173, 175].

По слабостям советских кинодетективов квалифицированно прошелся К. Щербаков. В частности, он верно подметил, что в «Игре без ничьей» *«действуют иностранные шпионы, внешность которых с внешностью нашего человека при всем желании спутать нельзя. Умный полковник, разговаривающий со своими подчиненными так, будто ведет занятия в школе для неполноценных детей. ... а вполне невинное исполнение твиста расценено в фильме как моральное падение, от которого до предательства родины рукой подать»* [Щербаков, 1967, с.177].

При этом, держа в уме соответствующие руководящие «постановления», К. Щербаков не забыл связать свои рассуждения с идеологической борьбой на экране: *«Разумеется, у нашего советского детектива и у детектива буржуазного задачи принципиально разные. Но почему же мы нередко миримся с тем, что буржуазный детектив лучше выполняет свои задачи, чем наш, советский, - свои?»* [Щербаков, 1967, с.176].

В этой связи, М. Блейман, размышляя о стереотипах зрелищных жанров, выделил *«детективы, в которых неправдоподобно прозорливые разведчики легко справляются с неправдоподобно неуклюжими шпионами, и комедии, в которых герои ведут себя так глупо, что теряется даже минимальное жизненное соответствие их характеров характерам реальным. Не буду перечислять эти фильмы. То, что они штампованны, не нужно и объяснять. Это видно невооруженным глазом. Штамп услужлив и предлагает готовые решения, когда художник не в силах проанализировать сложное жизненное явление. Штамп вкрадчив, он вторгается в произведение незаметно,*

когда художник не до конца осознает свой замысел. Штамп полезен – при его помощи легко притвориться искусством. ... Но одно ясно – в основе штампа всегда леность мысли художника, неумение или нежелание подумать о жизненных явлениях, которые он изображает, проанализировать их, создать образ» [Блейман, 1967, с.169-1970].

О надоевших штампах писала и Н. Лордкипанидзе (1925-2014): *«После «Завтрашней улицы» и «Совести» как-то необязателен глубокий и умный «Председатель» и вполне закономерен такой «шедевр», как «Приезжайте на Байкал». Может быть, это и есть самое опасное?»* [Лордкипанидзе, 1967, с.181].

Многие авторы ежегодника были недовольны и текущими экранизациями отечественной классики.

Со всей критической строгостью подошел С. Рассадин (1935-2012) к комедии К. Воинова (1918-1995) «Дядюшкин сон», так как *«для того чтобы скроить нехитрый водевильчик, не обязательно было брать повесть Достоевского. Такой сценарий можно было написать и без его помощи»* [Рассадин, 1967, с.191].

А далее критик нанес удар по, увы, тогда фактически запрещенной горькой сатире А. Алова (1923-1983) и В. Наумова: *«Авторы «Скверного анекдота» не играют со зрителем в поддавки, их выразительные средства – неожиданные, неистощимые, очень талантливые – рассчитаны на познание, а не на узнавание. И авторы не всегда учитывают возможности нашего восприятия. Даже искушенного. А мы не можем пить чистые эссенции – хочется и раствора. ... Перегружен фильм и символикой – алгеброй искусства. Эта чрезмерная алгебраизация, многозначительная, апеллирующая к рассудку, а не к сердцу, приводит к жестковатой рационалистичности»* [Рассадин, 1967, с.192].

Анализируя «Сказку о царе Салтане» М. Долинский и С. Черток с сожалением отмечали то, *«насколько далек фильм Александра Птушко от сказки Александра Пушкина, насколько несовместны пушкинская легкость, стремительность его стиха, совершенная простота формы, наконец, логика образного мышления с тяжеловесностью конструкции картины, густым замесом быта»* [Долинский, Черток, 1967, с.208].

Не лучшего мнения, только об экранизации «Героя нашего времени», предпринятой тогда еще «прикасаемым» для критики С. Ростоцким (1922-2001), была И. Дубровина: *«В фильме есть кадры и «под натурализм», и «под реализм», и «под модерн» – да чего не сделаешь во имя «зрелищности»! Ей эклектика, видимо, не противопоказана. И исчезают лермонтовский интеллект, лермонтовская боль, лермонтовская глубина»* [Дубровина, 1967, с.203].

Осталась недовольной экранизациями А. Толстого кинокритик В. Иванова (1937-2008). К примеру, о «Гадюке» В. Ивченко (1912-1972) она писала так: *«Как ни странно звучит, история Ольги Зотовой рассказана в фильме словно бы с точки зрения тех, с кем она в повести Толстого так яростно воевала. С точки зрения обывателя, мещанина»* [Иванова, 1967, с.200]. Столь же негативно она отозвалась и о «Гиперболоиде инженера Гарина» А. Гинцбурга (1907-1972): *«Мы увидели поразительное в своей унылой дотошности зрелище. ... Только в финале фильма, в длинной панораме пустынного острова с двумя слоняющимися по нему жалкими фигурками почти дикарей… только в этом финале на минуту проглянуло что-то от толстовского уничтожающего сарказма. Проглянуло и… И в зале зажегся свет»* [Иванова, 1967, с.199-200].

К сожалению, В. Иванова явно не заметила изысканное изобразительное решение черно-белой экранизации «Гиперболоида инженера Гарина» (1965), выполненное в духе film noir: здесь и игра с линейной светотенью в ночных сценах, и контрастные перепады черного и белого в сценах дневных, и использование широкоугольного объектива, необычных точек съемки и т.п. Полагаю, что режиссер Александр Гинцбург – сам бывший оператор, снявший легендарный фильм «Два бойца» (1943), – намеренно поставил такую задачу перед талантливым камерменом Александром Рыбиным (1935-2016). Под стать визуальному стилю фильма оказалась и динамично-нервная, а местами и ироничная музыка композитора М. Вайнберга (1919-1996), на счету которого к тому времени уже были знаменитые фильмы «Летят журавли» (1957) и «Последний дюйм» (1958). Думаю, именно неординарность аудиовизуального решения и была в первую очередь оценена жюри Международного фестиваля фантастических фильмов в Триесте (1966), присудившим фильму А. Гинцбурга главную премию…

Самым либеральным критиком по отношению к текущим экранизациям на сей раз оказался Г. Капралов. Оценивая «Дневные звезды» И. Таланкина, снятые по мотивам дневников О. Берггольц, Георгий Александрович писал: *«Я предвижу, что отношение к этому фильму будет разноречивым. В нем есть недоговоренности и нарушение пропорций. Сравнение с «открытым дневником», с богатством его размышлений и ассоциаций дает еще один повод для критики. Но, думается, режиссер, он же автор сценария, имел право на свое прочтение книги, свою тему, и то, что он сказал, сказано с пронзительной силой»* [Капралов, 1967, с.20].

Само собой, анализируя текущий репертуар, авторы «Экрана 1966-1967» не могли пройти мимо фильмов, лидировавших в упомянутом выше кинокритическом рейтинге.

К примеру, положительную оценку получили «Крылья» Л. Шепитько, «Первый учитель» А. Кончаловского и «Никто не хотел умирать» В. Желакявичюса, [Варшавский, 1967, с.24; Зиновьев, Марков, 1967, с.74-78; Писаревский, 1967, с. 66-68].

Размышляя о драме «Крылья», Я. Варшавский писал: *«Лариса Шепитько пришла к раннему мастерству. Каждый кадр в ее картине подчинен мысли, развивает мысль. Она напоминает нам о том, что искусство режиссера – это прежде всего мысль, способная «взять в вилку», как говорят артиллеристы, большие явления, сложные характеры. Как «работает» этот фильм, то есть как он влияет на человеческие души? Критикует он или воспевает Петрухину? Я бы не задавал такого вопроса. Фильм заставляет напрягать волю, мысль, чувство зрителя, побуждает совершенствовать человеческие отношения в нашем обществе – в этом его работа»* [Варшавский, 1967, с.24].

Получили поддержку кинокритиков «Берегись автомобиля» Э. Рязанова [Медведева, 1967, с.25-27] и «Мимо окон идет поезда» Э. Гаврилова и В. Кремнева. Н. Игнатьева была убеждена, что *«появление картины «Мимо окон идет поезда» следует расценивать как скромное, но событие, радующее нас тем самым*

«вторжением в жизнь», которого не хватает очень многим нашим кинолентам, претендующим на значительность и масштабность» [Игнатьева, 1967, с.28].

В портретной галерее ежегодника на сей раз нашлось место для Л. Румянцева [Иванова, 1967, с.79-80] и С.Чиаурели [Колесникова, 1967, с.82-83].

Экран 1967-1968 (1968, сдан в набор в марте 1968)

В августе 1967 года было принято Постановление ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию общественных наук и повышению их роли в коммунистическом строительстве» [Постановление…, 1967], наполненное дежурными фразами о необходимости «повысить» и «усилить»… Но главным внутриполитическим событием СССР, предшествовавшим выпуску «Экрана 1967-1968», разумеется, было шумное и пафосное празднование 50-летнего юбилея революции 1917 года…

Ежегодник «Экран 1967-1968» был сдан в набор в марте 1968, то есть за несколько месяцев до августовского вторжения советских войск в Чехословакию. Но «пражская весна» уже вовсю расцветала демократическими надеждами… И именно эти надежды, думается, были ключевыми для изменения структуры ежегодника. Жесткой административной рукой были отброшены любые кинокритические рейтинги, зато все больше печаталось идеологизированных, «датских» материалов.

По этой части бесспорным специалистом был Д. Писаревский, сначала сложивший восторженную юбилейную оду восстановленному варианту фильма С. Эйзенштейна «Октябрь» (1927): *«Нет, не состарилось, не утратило взрывной силы пламенное искусство этой революционной эпопеи! … «Октябрь» не излагает события, а художественно, образно низвергает отживший буржуазный строй. Он поет славу победоносному делу народа, его ленинской партии»* [Писаревский, 1968, с.19-20]. А затем не менее пафосно воспевший «панораму народного подвига» в «историко-революционном» фильме Е. Дзигана (1998-1981): *«Экранизация «Железного потока» … передает героический дух этой подлинно народной трагедии. Фильм поставлен масштабно, темпераментно, ярко, со щедрым использованием богатейших возможностей широкоформатного экрана»* [Писаревский, 1968, с.23].

Юбилейный ежегодник, конечно же, не мог пройти мимо «кинолениниады»: с подобающей теплотой была встречена картина М. Донского (1901-1981) «Сердце матери», где роль М. А. Ульяновой исполнила актриса Е. Фадеева [Иванова, 1967, с.21-23], не говоря уже о фильме С. Юткевича (1904-1985) «Ленин в Польше», в котором В. Баскаков особо выделил *«талантливо запечатленный образ гения революции»* [Баскаков, 1968, с.72].

Но в целом составителям ежегодника все еще удавалось держать кинокритическую «марку», включив, например, в сборник две замечательные статьи Л. Аннинского.

В рецензии на фильм Г. Полоки (1930-2014) «Республика ШКИД» Л. Аннинский очень точно написал, что *«тема фильма – чеховский герой, человек XIX века, интеллигент и гуманист, попавший в обстановку содома и гоморры. ... состязание старомодной, беззащитной культуры с юной простодушной и безжалостной наивностью принимает характер взаимной мистификации»* [Аннинский, 1968, с.55].

А в статье об отторгнутом официозной критикой и значительной частью аудитории шедевре М. Хуциева «Июльский дождь» был задан весьма острый по тем временам вопрос: *«Вслушивается Марлен Хуциев в ритм современной души. Чем заполнится она в решающий момент выбора? Художник хочет, чтобы достало в ней духовной культуры, доверия, человечности. Он хочет, чтобы не ожесточилась душа за призрачной стеной молчания. В сущности, Хуциев продолжает то раздумие, которое впервые прозвучало в фильме «Мне 20 лет». Только теперь – чуть больше тревоги. Почему?»* [Аннинский, 1968, с.34].

Ответить на этот вопрос прямо, указав на хуциевское ощущение краха «оттепели», Л. Аннинский, разумеется, не мог по цензурным соображениям. Поэтому вместо прямого ответа последняя фраза рецензии была поистине образцом иносказания: *«Видно почувствовал Марлен Хуциев, что Саше Аронову* (как бы типичному кинозрителю, не принявшему фильм – А.Ф.) *уже стало скучно»* [Аннинский, 1968, с.34]…

Позитивную рецензию на «Твой современник» Ю. Райзмана (1903-1994) опубликовал на страницах ежегодника С. Фрейлих (1920-2005), убеждая читателей, что этот фильм *«потому-то и интересен, что споры героев – это настоящее сражение, противники не играют в поддавки, а на наших глазах складываются и разрушаются судьбы людей»* [Фрейлих, 1968, с.14].

Продолжил ежегодник и линию поддержки поэтического кинематографа. И. Лищинский в рецензии на «Зонтик» М. Кобахидзе писал, что *«грузинский кинематограф богат молодыми талантами. В этом ансамбле у Михаила Кобахидзе свой голос и своя мелодия – насмешливая, ироническая, чуть грустная, но она ясно различима и к ней стоит прислушаться»* [Лищинский, 1968, с.63]. А Н.Лордкипанидзе в целом поддержала поэтический полнометражный дебют Э. Ишмухамедова «Нежность»: *«Картина сделана с явной, нескрываемой ориентацией на людей восприимчивых – и душевно, и художественно. Если же этой восприимчивости нет, то наверняка будет скучно»* [Лордкипанидзе, 1968, с.61]. Правда при этом она упрекнула фильм в подражательности: *«Как и первая новелла, вторая и третья требуют не менее точного и четкого внутреннего задания. Когда его нет, странные метаморфозы приобретает и форма повествования. Финал ... явный парафраз из «Ночей Кабирии» – карнавал, маски и фигура девушки со слезой на щеке»* [Лордкипанидзе, 1968, с.61].

Статья М. Блеймана об эксцентрике в кино («Берегись автомобиля», «Операция «Ы», «Кавказская пленница», «Тридцать три») [Блейман, 1967, с.80-82] сегодня выглядит скучновато и банально. Зато статья В. Ревича (1929-1997) о кинофантастике [Ревич, 1967, с.82-86], на мой взгляд, не потеряла полемического задора.

Сначала кинокритик набросился на «Человека-амфибию» Г. Казанского (1910-1983) и В.Чеботарева (1921-2010) – прокатного чемпиона и сегодня любимого широкой аудиторий: *«О чем роман А. Беляева? О трагедии*

Ихтиандра, о крушении иллюзий одиночки-ученого в обществе дельцов и торгашей. А каковы идеи фильма? Политические сведены к удручающей прямолинейности, художественные – к мелодраматическому любовному треугольнику и безвкусным тарзаньим прогулкам Ихтиандра по крышам» [Ревич, 1968, с.83].

Вот он – типичный во всей своей красе внежаноровый подход идеологизированной социалистической кинокритики, когда от экзотического фольклорно-сказочного сюжета, замешанного на яркой мелодраматической истории, требуют классово-политических выводы! Как верно подметил Д. Горелов, экранизация «Человека-амфибии» стала *«первым суперблокбастером послесталинской эры. Такого обвала киносеть еще не видывала, любые «Подвиги разведчика» там рядом не стояли. ... Случись грамотному продюсеру увидеть тот океан золота, что принес фильм об амфибии… Но Чеботарев с Казанским жили в диком, уродливом, безжалостном мире свободы, равенства и братства, где прибыль ничто, а штучное мастерство не ко двору. У дуэта поэтов-фантастов отняли легкие, посмеялись над жабрами и выплеснули вместе с их рыбой-ребенком в мировой океан. Критика выбранила их за легковесность и аттракционность в святой теме борьбы с капиталом… «Советский экран» впервые нагло сфальсифицировал результаты своего ежегодного читательского конкурса, отдав первенство серой и давным-давно дохлой драме… «Амфибию» задвинули аж на третье место, снисходительно пожурив читателей за страсть к знойной безвкусице»* [Горелов, 2001].

Всё тот же классово-политический упрек В. Ревич адресовал и «Гиперболоиду инженера Гарина» А. Гинцбурга: *«В «Гиперболоиде» наиболее сильна не научная, а социальная сторона: механика буржуазных взаимоотношений, биржевой игры, капиталистической экономики и морали. Но как раз социальная сторона начисто выпала из одноименного фильма, осталась опять-таки упрошено детективная, торопливо объясненная научная»* [Ревич, 1968, с.83].

К теме идеологической конфронтации с Западом В. Ревич пристегнул и фантастический фильм «Таинственная стена», так как он *«несет и мировоззренческую, идеологическую нагрузку. Так вера Ломова в возможность контакта между всеми разумными существами противопоставлена модной на Западе концепции разъединенности людей, духовной изоляции человека»* [Ревич, 1968, с.84].

А вот с выводами кинокритика относительно фильма Е. Шерстобитова «Туманность Андромеды» трудно не согласиться: *«Для того, чтобы хорошо ставить фильмы типа «Туманности Андромеды», нужна мощная материально-техническая база. Крашеная фанера, имитирующая архитектуру и технику будущего, создает на экране непереносимую фальшь»* [Ревич, 1968, с.85].

Анализируя экранизацию романа Л. Толстого «Анна Каренина», предпринятую А. Зархи (1908-1997), кинокритик А.Свободин (1922-1999) посчитал, что *«жестокости толстовского взгляда или впечатляющего собственного отношения автора экранизации фильму ... недостает. Стремлением быть верным картинам и типам Толстого фильм в значительной мере обладает»* [Свободин, 1968, с.40].

Остальной листаж отечественной части ежегодника, как всегда, заняли портреты кинематографистов: Н. Михалкова [Зиновьев, Марков, 1968, с..64-66], О. Иоселиани [Долинский, Черток, 1968, с.41-45], С. Юрского, А. Баталова, П. Алейникова, Д. Баниониса, Т. Доронина, Р. Быкова [Левшина, 1968, с.76-79]. В частности, И. Левшина, точно подметила, что *«в каждую роль*

Ролан Быков приносит ни в ком неповторимое сращение быковских черт: энергию и темперамент натуры, гротескность и неожиданность мышления, музыкальность, пластичность, обаяние своей личности» [Левшина, 1968, с.79].

Экран 1968-1969 (1969, сдан в набор в феврале 1969)

В ответ на либеральные события «пражской весны» в начале января 1969 года было принято секретное Постановление ЦК КПСС «О повышении ответственности руководителей органов печати, радио и телевидения, кинематографии, учреждений культуры и искусства за идейно-политическим уровнем публикуемых материалов и репертуара» [Постановление…, 1969], где говорилось о том, что «*в обстановке обострившейся идеологической борьбы между социализмом и капитализмом особую значимость приобретает способность работников печати, деятелей литературы и искусства более остро с классовых, партийных позиций выступать против любых проявлений буржуазной идеологии, активно и умело пропагандировать коммунистические идеалы, преимущества социализма, советский образ жизни, глубоко анализировать и разоблачать различного рода мелкобуржуазные и ревизионистские течения. Между тем отдельные авторы, режиссеры и постановщики отходят от классовых критериев при оценке и освещении сложных общественно-политических проблем, фактов и событий, а иногда становятся носителями взглядов, чуждых идеологии социалистического общества. Имеются попытки односторонне, субъективистски оценить важные периоды истории партии и государства, в критике недостатков выступать не с позиций партийной и гражданской заинтересованности, а в роли сторонних наблюдателей, что чуждо принципам социалистического реализма и партийной публицистики...*

Некоторые руководители издательств, органов печати, радио, телевидения, учреждений культуры и искусства не принимают должных мер для предотвращения выпуска в свет идейно ошибочных произведений, плохо работают с авторами, проявляют уступчивость и политическую беспринципность в решении вопросов о публикации идейно порочных материалов. ... ЦК КПСС считает необходимым подчеркнуть особую ответственность руководителей организаций и ведомств и редакционных коллективов за идейную направленность выпускаемых произведений» [Постановление…, 1969].

Ежегодник «Экран 1968-1969» был сдан в набор в феврале 1969, то через месяц после этого постановления и через полгода после вторжения советских войск в Чехословакию, когда по остаткам «оттепели» в СССР уже был нанесен решающий удар. Поэтому составители сборника были просто обязаны учитывать текущую политическую конъюнктура. Однако им всё еще удалось во многом удержаться «на плаву» широкой панорамы наиболее ярких явлений отечественной кинематографии.

При этом следа ужесточения цензуры на страницах ежегодника, конечно, остались. К примеру, в разделе «Крупным планом» на с. 91-93 были поначалу размещены размышления А. Михалкова-Кончаловского о своем фильме «Асино счастье». Но потом, видимо, из-за давления «сверху» и полочной судьбы этой картины, они были заменены на статью М. Кваснецкой об Алле Демидовой. Фильм «Асино счастье» изначально [Экран 1968-1969, с. 110-115] обсуждался и в разделе «Полемика», но потом этот

материал в оглавлении был запечатан черными звездочками [Экран 1968-1969, с.317] и заменен на спор кинокритиков о фильме П. Любимова (1938-2010) «Бегущая по волнам». В разделе «Размышления и обзоры» вместо статьи о фильме И. Пырьева (1901-1968) «Братья Карамазовы» [Экран 1968-1969, с.150-153] тоже был какой-то другой материал. Но на сей раз он был запечатан черными звездочками наглухо, и мне не удалось разобрать первоначальную строчку с названием статьи даже с увеличительным стеклом…

Понятное дело, что избежать идеологического пафоса в ежегоднике не было никакой возможности, поэтому читателям еще раз напомнили, что пудовкинская *«Мать» принесла в кинематограф могучее влияние литературы социалистического реализма, слила силу образов горьковской прозы с реалистической игрой актеров, с высочайшими достижениями кинематографической культуры»* [Писаревский, 1969, с.19], а *«Шестое июля» – новый крупный шаг в развитии ленинской темы. ... Эта победа тем более важна, что за последнее время появилось немало фильмов и спектаклей, где большая темы в результате неталантливого исполнения только компрометировалась. «Шестое июля» не просто историческая картина. В ней живет наше сегодняшнее время. И сегодняшняя борьба за коммунизм требует отражения атак р-р-революционных демагогов, во имя левой фразы играющих судьбами народов»* [Фрейлих, 1969, с.63].

С другой стороны, всего несколько месяцев (статья С. Фрейлиха пошла в набор ежегодника в феврале 1969) осталось до выхода статей в супер-официозных тогда журналах «Коммунист» и «Огонек», громивших опасно «шестидесятнический» фильм М. Шатрова (1932-2010) и Ю. Карасика (1923-2015) «Шестое июля», явно выступавший на стороне «социализма с человеческим лицом». Думается, огоньковская статья зав. кафедрой истории КПСС МГУ, профессора Н.В. Савинченко и доцента МГУ А.И. Широкова «О фильме «Шестое июля» [Савинченко, Широков, 1970, с.25] поставила окончательную точку в споре «шестидесятников» и «официоза», перечеркнув надежды авторов фильма получить Ленинскую премию.

«Мы убеждены, – писали авторы этой статьи, – что фильм «Шестое июля» не служит воспитанию зрителей. «Историческое событие – разгром мятежа левых эсеров – показано в кривом зеркале. Историческая правда не на стороне авторов фильма. Мы согласны с критическими замечаниями группы историков, высказанные в журнале «Коммунист» (№ 9, 1969) по адресу пьесы М. Шатрова «Шестое июля» и одноименного фильма. Там говорилось, что в пьесе и фильме нарушена историческая правда: главное внимание сосредоточено не на деятельности В.И. Ленина, ЦК партии большевиков, возглавивших разгром левоэсеровского контрреволюционного мятежа, а на лидере «левых» эсеров Спиридоновой и ее окружении. Считаем, что фильм «Шестое июля» Ленинской премии не заслуживает, не заслуживает потому, что далек от правдивого художественного воплощения в киноискусстве такого события, как разгром Советской властью контрреволюционного мятежа «левых» эсеров в 1918 году в Москве» [Савинченко, Широков, 1970, с.25],

Но «Экран 1968-1969» поддержал не только «Шестое июля», но и куда более смелый фильм Г. Панфилова «В огне брода нет», без прикрас рассказавший о гражданской войне, беспощадно разделивших нацию на

«красных» и «белых». Картина *«производит сильное, очень сильное, а главное – очень свое впечатление»,* – безоговорочно положительно оценив режиссуру и игру начинающей тогда актрисы И. Чуриковой, писал Л. Рахманов [Рахманов, 1969, с.64].

Очень тепло отозвалась Т. Хлоплянкина о другом заметном фильме о гражданской фоне – «Служили два товарища» (сценаристы Ю. Дунский и В. Фрид, режиссер Е. Карелов). Правда, на мой взгляд, автор слишком много внимания уделила актерской игре Р. Быкова, лишь вскользь похвалив О. Янковского и практически «не заметив» блестящую игру В. Высоцкого и А. Демидовой… О горькой сути этого замечательного фильма, практически открытым текстом выступавшего против братоубийственной гражданской войны, в рецензии, конечно же, тоже ничего не говорилось…

Очень традиционный для тех времен анализ фильмов на «историко-революционную тему» («Таинственный монах», «Чрезвычайное поручение», «Первый курьер», «Николай Бауман», «Седьмой спутник», «Служили два товарища», «Шестое июля») был дан и в статье А. Вартанова [Вартанов, 1969, с.134-138].

И поскольку до выхода уже упомянутой нами знаковой статьи М. Блеймана «Архаисты или новаторы?» [Блейман, 1970] еще остался небольшой временной люфт, «Экран 1968-1969» смог себе позволить поддержать украинское поэтическое кино, на сей раз – «Вечер накануне Ивана Купала» Ю. Ильенко (1936-2010): *«Поражает размах режиссерской фантазии – причудливой, изобретательной в каждом кадре. Если фильм классифицировать – это режиссерский фильм, заделанный крупно, щедро, изощренно. ... Во всем видна крупность, во всем чувствуется жестокий темперамент настоящего мастера, даже невольные и неизбежные ошибки он уже во многих случаях умеет превращать в победы, превращать в находки»* [Драч, 1969, с.88].

Полемический раздел ежегодника на сей раз был посвящен фильмам «Бабье царство» Ю. Нагибина (1920-1994) и А. Салтыкова (1934-1993), «Золотой теленок» М. Швейцера (1920-2000) и (вместо «Асиного счастья») «Бегущая по волнам» П. Любимова.

Посмотрев «Бабье царство», К. Щербаков пришел к суровому выводу: *«Задавшись целью поведать о тяжелой женской судьбе, изобразить жизнь, как есть, не боясь ее жестоких сторон, авторы, мне кажется, не очень представляли себе, какой итог хотят они извлечь из показанного. И художественно неотобранное, неосмысленное нагромождение натуралистических, трудных для глаза эпизодов начинает мстить за себя, оборачивается нравственной неразборчивостью и глухотой, приводит к искажению того, что мы привыкли понимать под словами «Народный характер»* [Щербаков, 1969, с.99].

С К.Щербаковым спорила Н. Ильина, утверждавшая, что художественный уровень фильма довольно высок: *«Натурализм? И такое говорили о фильме. Но не открещиваются ли некоторые этим словом от тревожащей душу правды? Если держаться исконного значения слова, называя «натурализмом» грубое и механическое списывание с натуры, то произведение, которое трогает и потрясает, натуралистическим назвать нельзя. ... В фильме «Бабье царство» есть*

достоинства и есть недостатки. Но одного в нем нет – равнодушия и вялости» [Ильина, 1969, с.103-104].

Б. Галанов (1914-2000), конечно же, ещё не мог предположить, что грустная комедия М. Швейцера «Золотой теленок» заслуженно станет своего рода «культовым фильмом» наших дней, да и, думается, так и не понял глубины этой блестящей работы. Потому и сетовал, что (в отличие от одноименной книги И. Ильфа и Е. Петрова) *«на экране смех если и не совсем исчез, то все же потускнел, так что крушение Остапа обернулось чуть лине драмой. И сам Остап, как лицо драматическое, обрел некую значительность. ... Досадно было бы увидеть экранного Остапа грубей, прощу и примитивней, чем в романе. А с другой стороны, стоит ли представлять «великого комбинатора» интеллигентом, интеллектуалом, человеком с извечной грустинкой в глазах?»* [Галанов, 1969, с.105].

И в этом контексте М. Долинский и С. Черток дали Б. Галанову четкий и аргументированный ответ, подчеркнув, что фильм «Золотой теленок» представил *«Бендера незаурядным, талантливым человеком, находящимся в разладе со временем и выбравшим такой путь, может быть, как раз из-за этого разлада. ... Терпит крах незаурядный человек. Так ли это смешно? И не прав ли Михаил Швейцер, который, пожертвовав некоторой долей веселья, отказавшись от многих выигрышных ситуаций, создал фильм, не только оснащенный остроумием, но и проникнутый печалью»* [Долинский, Черток, 1969, с.109].

Литературовед В. Турбин (1927-1993) остался недоволен экранизацией повести А. Грина «Бегущая по волнам», настаивая, что *«Грин – легкий, непринужденный, а фильм – тяжеловесный, полный массивной многозначительности. ... А о чем фильм «Бегущая...»? Тонкостей хода мысли Александра Грина как-то не уловили, его расслоили, выпрямили, и получился фильм-памфлет. Фильм о власти человека над другим человеком и вообще нал людьми»* [Турбин, 1969, с.110-111].

Однако к радости поклонников экранизации Ю. Ханютин (1929-1978) оказался на стороне авторов фильма: *«Многое в сценарии и фильме оказалось не так, как у Грина и, думается, интереснее, чем у него. ... Короче говоря, трагедия уже Несбывшегося в фильме получилась острее, чем счастье поисков того, что все-таки может произойти»* [Ханютин, 113, 115].

Статья М. Блеймана также была посвящена теме экранизаций. В ней критик настаивал, что *«творческая задача экранизаторов состоит в том, чтобы ... стилистическое своеобразие реализовать средствами другого искусства. Тут-то и возникает для кинематографического художника безграничная свобода поиска, адекватного литературному произведению стиля»* [Блейман, 1969, с.147].

И в принципе соглашаясь с М. Блейманом, А. Мачерет (1996-1979) приходил к выводу, что И. Пырьеву удалось достойно экранизировать роман «Братья Карамазовы», так как *«личные творческие особенности Пырьева, свойства его художественной одаренности нашли в экранизации великого романа Достоевского наиболее благоприятную, родственную им основу для своего высшего проявления»* [Мачерет, 1969, с.150].

А вот задиристая в ту пору И. Левшина написала последовательно отрицательную рецензию на экранизацию пьесы Э. Радзинского «104 страницы про любовь». Она весьма доказательно утверждала, что *«художественный и нравственный потенциал фильма* («Еще раз про любовь» - А.Ф.) *так и остался на уровне житейской истории, положенной в основу сюжета. Огромный*

успех у зрителя не мешает этому фильму стать для нас примером неудачи в искусстве. ... Думаю, что воспитанный театром актерский магнетизм Дорониной и Лазарева сыграл немалую роль в успехе фильма «Еще раз про любовь». Причины неуспеха этого фильма – в полном отсутствии хоть какой-то самостоятельной мысли, хоть какого-то образа, хоть какой-то попытки режиссерского, кинематографического прочтения пьесы» [Левшина, 148-149].

Специализировавшийся на анализе фантастических и приключенческих произведений В. Ревич на сей раз опубликовал статью про фильмы о разведчиках.

В самом начале статьи он осмелился (и резонно) утверждать, что *«как ни велики заслуги «Подвига разведчика», но сегодня этот фильм нас вряд ли полностью устроит именно из-за неестественности многих ситуаций»* [Ревич, 1969, с.139]. А далее, положительно оценивая «Ошибку резидента» В. Дормана (1927-1988) и «Мертвый сезон» С. Кулиша (1936-2001), пришел к обобщению, на мой взгляд, актуальному и сегодня: *«Главная претензия, которая обычно предъявляется «детективным» фильмам, заключается в том, что бешеный темп действия, стремительные сюжетные повороты, при которых захватывает дух у зрителей, подминают под себя психологию, характеры, образы. А может ли герой вообще проявить индивидуальность в таких условиях? Надо признать, что, пожалуй, ни одна другая разновидность кинопроизведений не ставит своего героя в столь жесткие рамки. Почти все время он находится в исключительной психологической ситуации – на острие ножа. Конечно, сюжетная острота в рассказе о человеке, который все время находится под угрозой смерти, история этого поединка воли, ума, мировоззрения продолжает оставаться весьма существенной стороной фильма, но она, эта острота, ничего не стоит, если за ней не стоит крупный, своеобразный характер. ... Развернуть на таком узком пространстве объемный человеческий образ всегда трудная художественная задача, и список неудач значительно превышает наградной лист»* [Ревич, 1969, с.140].

Исходя именно из такого рода размышлений В. Ревич не пожалел чрезвычайно популярный в ту пору приключенческий фильм о советском разведчике «Щит и меч», метко подметив, что *«нередко авторы ставят своих героев в ситуации явно неправдоподобные. Что-то плохо верится, что в Германии военного времени мог запросто сесть и взлететь советский самолет, что там действовали подпольные группы, захватывающие среди бела дня тюрьмы и поезда, что в этих налетах принимал открытое участие тщательно законспирированный советский разведчик, что в тех местах возможно «рассовать» среди населения целый эшелон вывезенных из концлагеря детей…»* [Ревич, 1969, с.141].

Как всегда значительная часть листажа ежегодника была посвящена кинематографу современной темы. И здесь можно отметить положительную рецензию Н. Лордкипанидзе, посвященную анализу одного из самых социально острых советских фильмов – «Три дня Виктора Чернышева» (сценарист Е. Григорьев, режиссер М. Осепьян). Конечно, эта статья не выходила на серьезные социальные обобщения, связанные с «неформатной» критической трактовкой талантливыми авторами темы «представителя рабочего класса». Н. Лордкипанидзе осмелилась всего лишь написать, что *«пассивность – вот то главное, что не приемлют авторы в своем герое; пассивное отношение к определенным явлениям действительности»* [Лордкипанидзе, 1969, с.85]. Но дальше, вглубь (скорее всего, по цензурным соображениям) не пошла…

В похожем духе написал свою рецензию на драму «Доживем до понедельника» (сценарист Г. Полонский, режиссер С. Ростоцкий) и Я. Варшавский. Фильм заслужил у него теплую оценку, старательно обходящую все возможные острые углы школьных проблем…

Зато Л. Аннинский, думается, раскрыл творческую концепцию «Треугольника» Г. Маляна (1925-1988) более глубоко и доказательно, подчеркивая, что *«суть фильма – не в традиционности бытия, в нетрадиционности сознания, овевающего это бытие: в ощущении единственности данной жизни, ее неповторимости, ее невосполнимой уникальности»* [Аннинский, 1969, с.81].

Одну из самых удачных своих статей написала Я. Маркулан (1920-1978) о фильме И. Авербаха (1934-1986) «Степень риска», отметив, что *«в этой аскетичной строгости кадра, в лаконичной скромности киноязыка, есть не только своеобразное изящество, но и умный расчет – на этом фоне выпуклей становится жизнь человеческого духа, процессы мыслей и сердца»* [Маркулан, 1969, с.84].

Творческий портрет художника-постановщика фильмов «Судьба человека», «А если это любовь?», «Зигзаг удачи» и др. И. Новодережкина (1927-1986) написал Е. Громов [Громов, 1969. С.94-95]. А размышляя о ролях А. Демидовой, М. Кваснецкая прозорливо высказала следующее предположение: *«Надеюсь, что Алла Демидова порадует нас еще многими актерскими открытиями. Конечно, в том случае, если актриса и впредь будет требовательна к своему репертуару, не поддастся искушению «медных труб». Думаю, ей просто недостанет времени на пустую суету»* [Кваснецкая, 1969, с.93].

Экран 1969-1970 (1970, сдан в набор в марте 1970)

Этот ежегодник вышел в год столетнего юбилея «вождя мирового пролетариата» В.И. Ленина, поэтому первые сорок страниц текста сборника были заполнены скучнейшими официозными материалами, посвященными этой дате.

А вот дальше ежегодник возвращался на круги своя: заслуженно хвалил поэтическую мелодраму И. Ишмухамедова «Влюбленные» [Казакова, 1970, с.44] и грустную комедию Г. Данелия «Не горюй!» [Липков, 1970, с. 46-49]. В частности, А. Липков (1936-2007) с полным на то основанием утверждал, что *«это всё тот же Данелия, умеющий относиться к своим героям с улыбкой, прощать их слабости, восхищаться их достоинствами, короче – умеющий любить своих героев и заражать своей любовью зрителей. Свойства таланта художника всегда воплощаются в том, что он создает. В фильме «Не горюй!» это вывалено с особой очевидностью – даже не слишком внимательному зрителю сразу же откроется главная черта авторов: щедрость»* [Ликов, 1970, с.46].

Хвалили кинокритики и экранизации повестей Ч. Айтматова (1928-2008). Анализируя фильм С. Урусевского «Бег иноходца», А. Зоркий (1935-2006) отвечал на поставленный им же вопрос: *«Как все же соотносятся друг с другом фильм и повесть Чингиза Айтматова? Так, как лирическая поэма может соотноситься с социальным романом. Лирическая поэма, написанная рукой талантливого человека-единомышленника»* [Зоркий, 1970, с.55]. Позитивно был

настроен и А. Трошин (1942-2008) по отношению к картине М. Поплавской (1924-2012) «Джамиля»: *«Искренность интонации – одно из качеств айтматовской прозы, которым найден в экранизации кинематографический эквивалент»* [Трошин, 1970, с.58].

Восторженную рецензию о лучшем, на мой взгляд, фильме Л. Гайдая (1923-1993) написал Д. Писаревский, утверждая, что *«задуманный в «Бриллиантовой руке» эксперимент синтеза жанров удался. Цветной и широкоэкранный «кинороман в двух частях из жизни контрабандистов с прологом и эпилогом» получился остросюжетным и занимательным, смешным и ироничным. ... фильм поставлен весело, озорно, в стремительном темпе. Он буквально ошеломляет каскадом сюжетных неожиданностей, комедийных трюков, остроумных реплик»* [Писаревский, 1970, с.58].

А вот по поэтической притче В. Виноградова (1933-2011) «Восточный коридор» ежегодник нанес неожиданно (как мы помним, ранее украинская поэтическая школа кинокритиками «Экран» оценивалась позитивно) резкий удар. И здесь важно отметить, что «Экран 1969-1970» был сдан в набор в марте 1970, то есть примерно за четыре месяца до публикации в журнале «Искусство кино» аналогичной по антикинопоэтическому пафосу статьи М. Блеймана «Архаисты или новаторы?» [Блейман, 1970]. При этом статья Т. Ивановой «Трудно» – «еще труднее» – «совсем трудно»…» не была специально написана для ежегодника, а перепечатана из декабрьского номера журнала «Советский экран» за 1969 год [Иванова, 1969]. Следовательно, именно Т. Ивановой, на мой взгляд, принадлежит пальма первенства по части жесткой критики поэтического и притчевого кинематографа, как одного из успешно развивавшихся направлений в отечественном киноискусстве.

Однако я не думаю, что Т. Иванова писала свою статью под непосредственным влиянием каких-то «постановлений» и «ценных указаний». Просто как её статью, так и статью М. Блеймана, руководящие «инстанции» умело использовали как авторитетную базу для удушения «трудного кино» как такового…

Т. Иванова утверждала, что *«трудность», «непонятность» киноязыка, получая широкое распространение, делается качеством словно бы самоценным, «необходимым» признаком хорошего кинематографического тона. Картина «Восточный коридор», поставленная на студии «Беларусь-фильм» режиссером В. Виноградовым, кажется мне почти «эталонной» именно в этом отношении. ... С самого начала картина вводит зрителя в особый круг, в особую атмосферу. Авторы всемерно стремятся не только обострить, но и усложнить тему, действие, конфликты, И вот это второе — усложнить — не является ли, в сущности, не чем иным, как покорной авторской данью канонам «трудного» кинематографа? Как бы то ни было, но «Восточный коридор» принадлежит к числу тех картин, после просмотра которых возникает необходимость заглянуть в аннотацию: понять последовательность событий, попросту разобраться, что к чему. Как будто бы некую простую картину разрезали на много кусков, больших и маленьких, старательно перемешали, встряхнули — и выложился новый причудливый узор-головоломка. Такова общая композиционная структура и таково же решение, даже чисто изобразительное, каждого отдельного эпизода. Страдальчески воздетая вверху деревянная рука обнажается из-под струящейся*

массы зерна — это распятие, крест с отломанной перекладиной; причудливо изогнутая коряга занимает экран, дается в различных ракурсах, гипнотизирует наше воображение — это начало сиены на реке. Поистине словно бы головоломка в головоломке, ребус в ребусе. В конце концов и во всем этом можно, конечно, разобраться. Но от одного вопроса нам не уйти, это вопрос о внутренней обязательности именно такой формы, о художественной оправданности той смеси жестокого натурализма и изобразительной изысканности, которая царит на экране.

... Рухнет на пол важной комнаты собравшейся бриться эсэсовец, и черная кровь брызнет на белые клетки кафеля, и лезвие бритвы блеснет в скрюченной мертвой руке. И странно похожая на ящерицу девушка будет метаться по коридорам тюрьмы, и глаза ее снова будут недоуменно расширены, как у сомнамбулы, и метания ее снова неуловимо напомнят чем-то балетную партию, И другая женщина, одетая в черное, станет вести решающий разговор, заламывая тело в акробатических позах, а вокруг нее сгрудятся гипсовые торсы, а откуда-то со второго плана на нее надвинется картина Пикассо... Будет много других сцен, но уже в первой из них полностью обнаружится нечто очень существенное для общей атмосферы картины. Это обилие жестоких эффектов. Это экстравагантность антуража. Это изощренное мастерство оператора. Все вместе взятое — это эстетизация натурализма.

Но есть за всем этим еще и этическая сторона. Кажется, люди, действующие в фильме, живут в особом странном и страшном мире, их чувства сметены, вздернуты, смяты, сами они надрывно и трагически экзальтированны. И наступает момент, когда нагнетенная эмоциональная температура фильма начинает рождать протест. Не потому, разумеется, что кто-нибудь из нас решится предположить, что «на войне не страшно», — оттого, что есть изначальная и какая-то безжизненная заданность в этой безысходности, в мучительной непосильности стоящих перед человеком [Иванова, 1970, с. 93-94].

Полагаю, данный фрагмент статьи убедительно свидетельствует, что Т. Иванова не поняла сути яркой образности выдающегося фильма-притчи. На мой взгляд, синематечная цитатность (мотивы ранних А. Вайды и М. Янчо, военная тематика чешской «новой волны» и пр.) органично вошла в картину В. Виноградова, нисколько не повредив его философской, религиозной и визуальной оригинальности (подробнее о «Восточном коридоре» можно прочесть в статьях: Гершезон, 2011, с. 136-144; Федоров, 2011, с. 110-116).

Кстати, отрицательная реакция советской кинокритики на фильм В. Виноградова и на многие знаменитые фильмы чешской «новой волны» 1960-х на военную тему была очень похожа. Вот что писал, например, о фильме «Алмазы ночи» (1964) профессор ВГИКа С.В.Комаров: *«Молодой режиссер Я. Немец, продолжая развивать тенденции, наметившиеся в фильме «Эшелон на рая», в основу которого были положены новеллы писателя А, Люстига (одного из активных пропагандистов философии Кафки), дважды обращается к произведениям этого писателя: в начале в своей дипломной работе «Кусок хлеба», а затем — и художественном фильме «Алмазы ночи» (1964). Влияние, которое оказал Л. Люстиг на творчество Я. Немца, совершенно очевидно. В изобразительном решении «Алмазов ночи» ирреальный мир Кафки нашел свое воплощение с большой впечатляющей силой. Операторы Я. Кучера и М. Ондржичек вложили в эту работу свой посильный вклад. Двое юношей, бежавших из железнодорожного эшелона, направляемого фашистами в лагерь смерти, проходят на пути к свободе по таким кругам кафкинского ада, которые самого Кафки получились бы менее впечатляющими. Кажется, что усилия юношей тщетны, они*

представляют собой подобие жалких насекомых, барахтающихся в беспросветной темноте окружающего мира. И поразительное решение этого фильма стало дли режиссера самоцелью и уводило зрителей в сторону от антифашистской темы. Фильм Я. Немца получил широкое признание у критиков капиталистических стран и ряд наград на международных фестивалях, но и там раздавились трезвые голоса, выражающие свое удивление по поводу создания этого фильма в одной из социалистических стран. В венской газете «Арбайтер цайтунг» о фильме «Алмазы ночи» можно было прочитать: «Мы найдем здесь эффекты, характерные дли Бунюэля, равно как и атмосферу, свойственную произведениям Кафки. Поражает нас то, что с фрейдистскими символами психологии подсознательного мы встречаемся о фильме, выпущенном в одной из стран Востока Европы». В газете «Саарбрюкен цайтунг» говорилось: «... световые блики в лесу, сны. переживаемые наяву и навеянные Кафкой, голод, ужасы, мрачные лица, запертые двери. Мы не всегда можем с уверенностью определить, что все это значит. Ужас эстетизирован» [Комаров, 1974, с. 62].

Таким образом, как фильм В. Виноградова, так и многие фильмы чешской «новой волны», упрекались в мрачности, эстетизации, усложненности киноязыка, натурализме и прочих грехах…

На этом фоне просто удивительно, что «Восточный коридор», хоть и обруганный, но все-таки вышел (пусть и на короткое время) в советский кинопрокат...

Но вернемся к статье Т. Ивановой. Расправившись с «Восточным коридором», она перешла к прежде получившим высокую оценку ряда кинокритиков поэтическом притчам Ю. Ильенко («Вечер накануне Ивана Купала») и Т. Абуладзе («Мольба»): *«Явной нереалистичностью страдает позиция горячих апологетов современного «очень трудного» фильма. «Уроком-загадкой» называет В. Турбин «Вечер накануне Ивана Купала» («Советский экран», 1968, № 11), отдавая ему понятное предпочтение перед скучным уроком, избитым уроком. Все так, но тому из них, который вообще не будет услышан и воспринят, грозит превращение в урок бесполезный... Не закрывая глаза на чрезмерную усложненность, зашифрованность многих эпизодов фильма, критик выражает все же уверенность, что эти эпизоды «рано или поздно каждый сумеет понять». Но, к сожалению, в том-то и дело, что картины, как правило, не смотрятся многократно. Кроме того, картины устаревают. Сама эта ставка — быть понятым «рано или поздно» — применительно к кинематографу весьма и весьма сомнительна, и потому не стоит обнадеживаться ею. ... Потребность быть понятым, присущая любому человеку, для художника особенно непреложна. Быть понятым — хотя и не играть в поддавки, хотя и не идти на поводу у тех, кто не желает утруждать себя, жалеет усилия, не хочет понять. Делать «трудные» фильмы — трудно. И та же «Мольба», тот же «Вечер накануне Ивана Купала» хранят следы нелегких художественных поисков и преодолений. Но одно, кажется, было оставлено авторами в небрежении — поиски понятности. Здесь, по-видимому, они отступили без особой борьбы* [Иванова, 1970, с.95].

Пожалуй, статья Т. Ивановой была одной из самых полемично острых за всю историю ежегодников. Остальные материалы «Экрана 1969-1970» были куда привычнее. Так в разделе актерских портретов А. Медведев тепло отзывался о В. Теличкиной [Медведев, 1970, с.64-66], а А. Бейлин обосновано отметил, что *«в «Мертвом сезоне» Банионис раскрылся как актер, наделенный богатым внутренним миром, необыкновенно тонко мыслящий и*

чувствующий, достоверный во всем – в слове, во взгляде, в движении, в активном действии и в молчании» [Бейлин, 1970, с.78].

Экран 1970-1971 (1971, сдан в набор в феврале 1971)

В 1970 году в СССР торжественно отметили не только 100-летний юбилей В.И. Ленина, но и 25-летие победы над нацистской Германией. Отсюда понятно, что в этом ежегоднике опубликовано много статей о фильмах на военную тему. К примеру, В. Фомин не поскупился на похвалы замечательному фильму М. Хуциева «Был месяц май», *«который удивительным образом вобрал в себя почти все лучшее, что было накоплено нашим «военным» кинематографом, органично соединив углубленную психологичность с масштабностью изображения, скромную, заземленную манеру повествования с открытой и эмоциональной патетикой»* [Фомин, 1971, с.27].

А. Зоркий, С. Марков и Ф. Маркова свои статьи посвятили менее громким фильмам о второй мировой войне. К примеру, А. Зоркий признался, что ему *«по душе, что авторы фильма «Песнь о Маншук» идут по пути духовного обоснования подвига. Человеческое содержание подвига – вот тема картины»* [Зоркий, 1971, с.34]. А Ф. Маркова, анализируя фильмы «Пять дней отдыха», «Яблоки сорок первого года», «Ну и молодежь!», резюмировала, что *«все они – «рядовые киноискусства» – встают в почетный воинский строй в затылок прославленным (вполне заслуженно) «фильмам-военачальникам». В правдивом и подробном рассказе о суровом времени интересна и такая скромная глава – просто война… Тем более что граница между «героической» и «человеческой» интонациями в искусстве не обозначена линией проволочных заграждений. Напротив, в наиболее талантливых произведениях обе эти интонации сливаются в одну, волнующую умы и сердца зрителей»* [Маркова, 1971, с.43].

Сразу несколько статей ежегодника были посвящены фильмам о войне гражданской. И здесь Я. Варшавский поначалу вполне резонно писал, что *«фильмов о гражданской войне ставят много. Но часто авторы сценариев и режиссеры как бы предполагают, что цели борьбы давно всем известны и им остается только накрутить побольше приключений, таких, каких еще никто не показывал. И вот красные разведчики надевают серные монашеские клобуки, белые офицеры переодеваются в красных разведчиков, и так далее без конца. Что решает победу в таких фильмах? Кто кого перехитрит. Кто лучше стреляет, быстрее скачет на коне. ... Решает смысл борьбы. О нем так часто забывают авторы сверхприключенческих фильмов, и тогда драматические события гражданской войны превращаются лишь в занятные приключения или же в угрюмые единоборства беспощадных мрачных личностей»* [Варшавский, 1971, с.92].

Однако потом критик, увы, перешел к откровенно пропагандистскому коммунистическому пафосу, свойственному больше тогдашней газете «Правда»: *«А Ленин писал о праздничной энергии революции! ... Появляются новые и новые поколения зрителей – они должны увидеть революцию на экране и эмоционально пережить ее такой, какой ее видели и знали люди в комиссарских шлемах, – мудрой, чистой, честной, справедливой»* [Варшавский, 1971, с.92].

Весьма влиятельный в ту пору кинокритик А. Караганов (1915-2007) свою статью посвятил одному из самых заметных фильмов о гражданской войне – «Бегу» А. Алова и В. Наумова. Он подчеркнул, что *«авторы сценария*

и постановщики «Бега» не довольствуются кинематографическим пересказом Булгакова: они его продолжают, развивают, в каких-то случаях «дожимают», «заостряют», заключенный в его произведениях исторический смысл. Но эти заострения не из тех, что разрушают гармонию искусства вторжением перста указующего. И не из тех, что выпрямляют события ради их приближения к легко читаемой схеме … Кинокамера «видит» русские пейзажи глазами не только тех, кто воюет за новую жизнь, но и тех, кто влюблен в жизнь старую, дерется за нее» [Караганов, 1971, с. 57, 60].

Но дальше, как и у Я. Варшавского, следовал «идеологически выдержанный» пассаж, расставлявший все точки над і: *«Во многих нынешних зарубежных фильмах растление человеческих характеров изображается не как процесс, а как состояние, выражающее тотальное поражение человека, его извечную испорченность, роковую неспособность жить по-человечески. В «Беге» обесчеловечивание человека расшифровывается конкретно-исторически и социально. В фильме обнажаются деформации характеров, вызванные нарушением органических связей с родиной, палачеством по отношению к народу, служением исторически неправому делу»* [Караганов, 1971, с.62].

В целом позитивно был оценен в ежегоднике и другой известный фильм на тему гражданской – «Адъютант его превосходительства». Здесь В. Ревич отметил новизну подхода авторов фильма к изображению белогвардейского генерала: *«Ковалевский Стржельчика далек от расхожих образов «беляков». Он умен, интеллигентен, мягок и даже добр, насколько это возможно для военного»* [Ревич, 1971, с.104].

…Красный разведчик Кольцов, интеллигент и умница, в штабе деникинской армии. Психологический поединок между Кольцовым и командующим корпусом генералом Ковалевским, тоже умнейшим и интеллигентнейшим человеком... Согласитесь, такой расклад сюжета был непривычен для зрителей, «воспитанных» на «Щорсе» или «Чапаеве», где белые (или сочувствующие им) представали на экране жестокими врагами... Конечно, в сериале «Адъютант его превосходительства» (режиссер Е. Ташков), прежде всего, привлекала детективная интрига: поймают, или не поймают, узнают, или не узнают, получится, или не получится? Но имея в качестве партнера-противника такую незаурядную личность, как генерал Ковалевский, Кольцов, бесспорно, набирал дополнительные очки у массовой аудитории. Генерал в исполнении В. Стржельчика был импозантен, вальяжен, умен, ироничен и совсем не напоминал картонных персонажей из антибелогвардейских агиток прошлых лет. Скажу больше, Ковалевский уже тогда, в конце 1960-х, вызывал симпатию и сочувствие. Но, к сожалению сторонников «белой идеи», обаятельный герой Ю.Соломина, которому так шел мундир добровольческой армии, был не с ним, а с фанатичными «борцами за светлое будущее человечества»...

Точно прочувствовав жанр еще одного фильма из времен «далекой гражданской» – «Белое солнце пустыни» В. Мотыля, А. Липков делал верный вывод о том, что *«подлинные события истории – революция, гражданская войны в Средней Азии – составляют лишь предысторию событий, они оставлены за кадром, за гранью повествования, а на экране торжествует вымысел – ироничный, занимательный, а кроме того, и поучительный»* [Липков, 1971, с.94].

Как обычно, ежегодник анализировал и наиболее заметные экранизации. Высокую оценку получил фильм Л. Кулиджанова (1923-2002) «Преступление и наказание»: *«С первых кадров можно понять – Достоевский прочитан серьезно, спокойно, внимательно. ... Прочитан без потуг на модернизацию проблем, но и не как нечто давнее, классическое, сегодня оставляющее зрителя равнодушным. ... фильм талантливый, глубокий. Его хочется смотреть, не раз и не два. Он серьезен. В нем живут образы, прочитанные режиссером и актерами пусть в чем-то спорно, но и в высшей степени интересно»* [Погожева, 1971, с.78, 83]. Была подчеркнута и незаурядность кинотрагедии «Король Лир»: *«Козинцев не пытается «улучшить» Шекспира, подгримировать, подретушировать мир его трагедии. Он верен и не укладывающейся ни в какие канонические рамки шекспировской многотемности, многомерности, многозначности»* [Липков, 1971, с.64].

Более критичную оценку получила в ежегоднике биографическая драма «Чайковский», хотя при этом было отмечено, что *«И. Таланкин в лучших сценах фильма проявил вкус и режиссерское мастерство. Пользуясь правом художника, он вводит в киноповествование и такие эпизоды, которых не было в действительности, но которые по логике развития характеров и события вполне могли бы быть»* [Рыжова, 1971, с.90].

Из фильмов на современную тему наибольших (и абсолютно заслуженных) похвал удостоилось «Начало»: *«Читая прессу по «Началу», видишь, что на 99 процентов она состоит из восхищения работой Чуриковой. Можно подумать, что «Начало» – это только Чурикова. Однако при всем нашем удивлении блестящим выступлением этой незаурядной актрисы, «Начало» – это прежде всего Панфилов, это не «литературный» инее «актерский», но в первую очередь режиссерский фильм»* [Соболев, 1971, с.72]. Мастерству Г. Панфилова отдал должное и Ю. Ханютин [Ханютин, 1971, с.116-122], а таланту И. Чуриковой – А. Трошин [Трошин, 1971, с. 75-77].

Анализу телевизионного языка, особенностям телеповествования была посвящена обстоятельная статья А. Вартанова [Вартанов, 1971, с.128-134].

А о весьма острой по тем временам криминальной драме Б. Волчека (1905-1974) «Обвиняются в убийстве» был сделан и сегодня чрезвычайно актуальный вывод: *«Фильм настойчиво убеждает нас в том, что человек, попирающий права другого, унижающий его, не чтущий его достоинство, обрекает себя на животное существование, лишает себя права называться человеком»* [Островский, 1971, с.87].

Экран 1971-1972 (1972, сдан в набор в марте 1972)

Вскоре после XXIV съезда КПСС (1971), в год 50-летнего юбилея СССР, 21 января 1972, вышло определившая на несколько лет вперед новые цензурные требования по отношению к советской кинопечати Постановление ЦК КПСС «О литературно-художественной критике», где в унисон с Постановлением ЦК КПСС «О повышении ответственности руководителей органов печати, радио и телевидения, кинематографии, учреждений культуры и искусства за идейно-политическим уровнем публикуемых

материалов и репертуара» [Постановление…, 1969], утверждалось, что «*состояние критики пока не отвечает в полной мере требованиям, которые определяются возрастающей ролью художественной культуры в коммунистическом строительстве. Недостаточно глубоко анализируются процессы развития советской литературы и искусства, взаимообогащения и сближения культур социалистических наций. … Иногда публикуются и такие материалы, в которых дается неверная картина истории советского и дореволюционного искусства, предвзято оцениваются отдельные художники и произведения. Критика все еще недостаточно активна и последовательна в утверждении революционных, гуманистических идеалов искусства социалистического реализма, в разоблачении реакционной сущности буржуазной «массовой культуры» и декадентских течений, в борьбе с различного рода немарксистскими взглядами на литературу и искусство, ревизионистскими эстетическими концепциями. … Долг критики, подчеркивается в постановлении, глубоко анализировать явления, тенденции и закономерности современного художественного процесса, всемерно содействовать укреплению ленинских принципов партийности и народности, бороться за высокий идейно-эстетический уровень советского искусства, последовательно выступать против буржуазной идеологии. Литературно-художественная критика призвана способствовать расширению идейного кругозора художника и совершенствованию его, мастерства. Развивая традиции марксистско-ленинской эстетики, советская литературно-художественная критика должна сочетать точность идейных оценок, глубину социального анализа с эстетической взыскательностью, бережным отношением к таланту, к плодотворным творческим поискам*» [Постановление…, 1972].

Разумеется, ежегодник не мог не учитывать эти руководящие инструкции. Однако «Экран 1971-1972» был в набор в марте 1972, то есть всего через пару месяцев после публикации «Постановления…», и, следовательно, в основном компоновался еще в 1971. Отсюда понятно, что в нем уцелела (хотя и последний раз в доперестроечную эпоху) полемическая рубрика, а в соотношении листажа, выделенного под материалы о советских и зарубежных фильмах, процент последних был «крамольно» (правда, тоже в последний раз) завышен (47% против 44%).

Однако не отреагировать на это постановление вовсе ежегодник не имел права, поэтому в нем и была размещена переполненная пропагандистско-идеологическими штампами статья А. Караганова под красноречивым названием «Ответственность критики». В ней утверждалось, что «*хорошая рецензия кинокритика, активно и умело проводящего линию партии, может стать действенным средством не только эстетического, но и политического воспитания трудящихся, сильным оружием идеологической борьбы; партийно целеустремленный, умный, эстетически проникновенный разговор о фильме помогает человеку лучше знать, глубже понимать искусство, жизнь, политику, помогает формированию коммунистических убеждений, воспитанию культуры чувства и мыслей. … критика призвана последовательно утверждать ленинские принципы партийности и народности, определяющие направление кинематографии социалистического реализма*» [Караганов, 1972, с.92].

Далее А. Караганов переходил к «партийной критике кинокритики»: «*Нельзя не видеть, что наша кинокритика еще не поднялась на уровень задач, диктуемых современностью. В печати все еще довольно часто появляются статьи о кино, которым не хватает партийной принципиальности, классового подхода к реальностям искусства и жизни, боевого наступательного духа в борьбе с враждебной идеологией и ее*

влияниями. ... Наша кинокритика недостаточно активна в борьбе с идеологическим и художественным браком. О фильмах ошибочных, неполноценных нередко пишутся обтекаемые статьи, авторы которых избегают прямого и ясного разговора на языке марксистско-ленинской эстетики» [Караганов, 1972, с.92-93]. Хорошо, что при этом не была названа ни одна фамилия «проштрафившегося» кинокритика!

Однако в целом инерционность издательского дела сказалась на содержании «Экрана 1971-1972» положительно. Более того, смелая статья В. Фомина «Возвышенное и земное», по сути, выступила против официозного «девятого вала» критики, обрушившегося на поэтическое и притчевое киноискусство. В. Фомин писал: *«Фильмы Параджанова, Абуладзе, Ильенко, Мансурова в своем стилистическом решении демонстративно противостояли быту, полемически отвергали эстетику достоверности. В этих фильмах, резко выделявшихся крайней экспрессивностью изобразительной формы, пышной и изощренной системой образности, лирико-романтический кинематограф выступал, что называется, с открытым забралом. И то, что в подобных работах накалу образной мысли, высокой степени художественных обобщений, словно парящих над реальностью, соответствовала такая же высокая степень художественной условности, казалось вполне естественным и неизбежным»* [Фомин, 1972, с.98].

И далее В. Фомин, опираясь на анализ фильмов «Начало», «Внимание – черепаха!», «Жил певчий дрозд» и «Белая птица с черной отметиной», приходил к точному умозаключению о том, что *«повествовательный, «прозаический» кинематограф и кинематограф лирико-философского плана развивались самостоятельно и независимо, практически нигде и ни в чем не пересекаясь друг с другом. Минувший киногод стал годом, когда вдруг как из рога изобилия посыпались «фильмы-кентавры», отмеченные признаками обоих направлений и столь парадоксально соединившие в себе прозаически земное начало с возвышенной философичностью образных обобщений»* [Фомин, 1972, с.98].

Вопреки «спущенным сверху» пожеланиям «поддержать фильмы о рабочем классе», В. Ревич, подверг резкой критике «рабочие» ленты «Ночная смена», «Антрацит», «Крутой горизонт», заметив при этом, что *«кинематографистам было бы очень легко жить, если бы серьезность замысла могла бы хоть в какой-то мере компенсировать художественные слабости произведения, а соображения о важности тематики могли бы сами по себе привлекать зрителей в кинотеатры»* [Ревич, 1972, с.85-86].

В полемическом разделе ежегодника кинокритики спорили о комедии «12 стульев» Л. Гайдая и мелодраме «О любви» М. Богина.

В. Шитова сурово (и, думается, слишком сурово) резюмировала, что *«многофигурный и пестрый фильм Леонида Гайдая есть не что иное, как муляж романа. Так сказать, тело без души. Тонкой, лирической, авторской души. ... итого этого стали режиссерская бесстильность фильма, его образная пассивность, его «знакомость», потому что тут ничто не пропущено сквозь собственную фантазию, ничто не обнаруживает «наличие присутствия» у этого активного и признанного апологета и практика комедийного жанра своей, самостоятельной «системы смеха». И в итоге Фильм «Двенадцать стульев» как зрелище вял, а местами просто скучен»* [Шитова, 1972, с.70-71]. Но позитивно настроенная Г. Кожухова настаивала, что *«изобразительность Леонида Гайдая, мастера эксцентрической, зрелищной комедии, идет, как правило, в русле сюжета и характеров»* [Кожухова, 1972, с.73].

Рассуждая по поводу фильма «О любви», Т. Хлоплянкина в целом очень тепло отнеслась к этому изысканно-лиричному произведению с латентной интонацией «морального беспокойства»: *«Быть может, правда высказана им не так громко, как хотелось бы: компромиссы героини рождают в авторах не взрыв, не гнев, не боль, а лишь некоторую меланхолию. Оттого и мелодия фильма несколько однотонна, напоминает грустный мотив, состоящий из повторения одной и той же музыкальной фразы. Но она не фальшива. Она не переходит, как это часто бывает, в последних кадрах фильма в радостный марш, топящий в своих бравурных звуках все сомнения и тревоги. И оттого, право же, стоит к этой мелодии прислушаться…»* [Хлоплянкина, 1972, с.77].

Но вот А. Зоркий, на мой взгляд, не смог проникнуть вглубь тонкой поэтической акварели М. Богина, утверждая, что *«человек в этой элегантной среде, в этом антураже начинает напоминать модель. Хочется не разглядеть, не изучить его, как героя, а… оценить силуэт. А красота, значимость любви… Она так и осталась символом, не перенеслась в жизнь»* [Зоркий, 1972, с.79].

Личностным аспектам в современной тематике на экране была посвящена статья Е. Громова (1931-2005), где он отмечал, что *«в фильмах «Начало» и «У озера» задета очень важная тема, которая носится в воздухе. Это тема эмоционального богатства личности, интеллектуализма и рационализма в век бурного научно-технического прогресса»* [Громов, 1972, с.88]. А вот в «Молодых» Н. Москаленко (1926-1974), по верному наблюдению критика, произошла *«деперсонализация героев. Ни один из них не только не является личностью, но даже и не стремится стать ею»* [Громов, 1972, с.91].

К сожалению, как и А. Зоркий по отношению к фильму «О любви», Е.Громов не смог по достоинству оценить художественный уровень «Городского романса» П. Тодоровского (1925-2013): *«Режиссер П. Тодоровский и сценарист Ф. Миронер нащупали острую и актуальную конфликтную ситуацию. Но, увы, не превратили руду в металл. Драма заменяется мелодрамой»* [Громов, 1972, с.89].

В разделе, посвященном экранизациям, в ежегоднике шла речь о «Карусели» М. Швейцера, «Дяде Ване» А. Кончаловского и «Чайке» Ю. Карасика.

В статье «Кинематографический Чехов» А. Липков писал, что грустная комедия М. Швейцера «Карусель» построена *«легко и изящно, ровно свободно обращаясь к иронической стилизации, пародии, мультипликационной феерии, гротеску. Но в этом разномастном ворохе обрушенного на зрителя комедийного арсенала с первых же кадров возникает и начинает все громче звучать до боли щемящая нота»* [Липков, 1972, с.37]. А далее ярко и образно высказался об экранизации пьесы «Дядя Ваня»: *«Михалков-Кончаловский прочитывает Чехова не только как тонкого и трепетного лирика, не как грустного созерцателя бед человеческих и уж совсем не как бытописателя. Чехов для него художник трагический, яростный, отчаянно мучимый болезнями века. Герои «Дяди Вани» накалены неутолимой жаждой любви, соучастия, большого настоящего дела»* [Липков, 1972, с.44]. Высокую оценку заслужила и молодая в ту пору актриса И. Купченко, сыгравшая заметные роли в «Дворянском гнезде» и «Дяде Ване» [Закржевская, 1972, с.58-59].

На этом фоне «Чайка» Ю. Карасика была справедливо оценена гораздо ниже [Бородин, 1972, с.45-46].

Главный редактор «Советского экрана» Д. Писаревский поделился с читателями своими (и сейчас не потерявшими своей актуальности) рассуждениями об итогах традиционного конкурса, в котором читатели журнала оценивали фильмы года: *«Движение киноискусства и зрителей друг к другу – процесс сложный, диалектический. И пусть повышению эстетических вкусов зрителей, подтягиванию отстающих до уровня передовых (а тех в свою очередь на новый, более высокий уровень) способствует и реальное изучение аудитории и вся система массовой воспитательной работы со зрителями. В ней найдется место и школе, и киноклубам, и массовой работе кинотеатров. Но в первую очередь, конечно, самим произведениям киноискусства»* [Писаревский, 1972, с.103].

Положительные отзывы авторов ежегодника заслужили также фильмы «Внимание, черепаха!» Р. Быкова [Левшина, 1972, с. 36-38], «Конец атамана» [Сулькин, 1972, с.28-32], «Мы и наши горы» [Вартанов, 1972, с. 47-49], актерские работы Н. Олялина [Черток, 1972, с.60-62] и А. Глазырина [Медведев, 1972, с.63-65].

Экран 1973-1974 (1975, сдан в набор в феврале 1974)

Этот ежегодник стал последним, где составителем был С. Черток. Затем руководство, видимо, решило, что его редакционная политика вступила в существенное противоречие с Постановлением ЦК КПСС «О литературно-художественной критике» (1972) и уже не соответствует текущим трендам. Начиная с «Экрана 1973-1974», зарубежный раздел в ежегодниках стал сокращаться в объемах, а статьи о западных кинозвездах постепенно уступили место «звездам» стран «третьего мира»…

За партийную составляющую ежегодника в этом выпуске отвечала переполненная идеологическим пафосом статья А. Медведева «Год пятьдесят первый»: *«Вспоминая фильмы 1973 года, невольно думаешь о том, что год этот «стартовал» в радостные и волнующие дни нашего праздника – в дни золотого юбилея Союза Советских Социалистических Республик. Новогодний бой кремлевских курантов оповестил мир о начале нового полувека истории небывалого содружества людей, имя которому – советский народ»* [Медведев, 1975, с.86]. Далее в тексте шла большая цитата из доклада Л.И. Брежнева «О 50-летии СССР». Ни одни кинокритик ранее не позволял себе такого рода цитат в «Экранах»… Как говорилось, «Решения партии – в жизнь!»…

Но в целом ежегодник всё еще пытался держать кинокритическую «марку».

К примеру, разговор об экранизациях классики шел на весьма достойном уровне киноведческого анализа. Анализируя фильм И. Хейфица (1905-1995) «Плохой хороший человек», А. Липков писал: *«Чехов видел задачу искусства в том, чтобы «по капле вытравливать из человека раба». Фильм Хейфица внушает ту же ненависть в рабству – к принижению человека отвлеченной догмой идеи, насилием, физическим и моральным, террором обывательского окружения. Человек со всеми его слабостями и несовершенствами, к счастью, все же не муравей, не термит, не*

навозник. Он человек. Плохой или хороший, или еще того сложнее – «плохой хороший», но человек. Об этом иногда невредно напоминать» [Липков, 1975, с.26].

Доказательно подчеркивая, что *«неожиданно медленный, щемяще грустный – фильм, по всей видимости намеренно обходит многие «приключения» героя»* [Левшина, 1975, с.32], И. Левшина от души хвалила экранизацию романа М. Твена «Приключения Гекльберри Финна», поставленную Г. Данелия под названием «Совсем пропащий».

Впервые появившийся в ежегоднике В. Демин (1937-1993) благосклонно отнесся к ставшей сегодня культовой вольной экранизации пьесы М. Булгакова – комедии Л. Гайдая «Иван Васильевич меняет профессию»: *«Сегодняшняя наша кинокомедия не может похвастаться большим количеством удач… На этом тревожном фоне комедия-шутка Л. Гайдая – безусловная и примечательная удача»* [Демин, 1975, с.81].

Из фильмов на современную тему в ежегоднике были заслуженно выделены «Печки-лавочки» В. Шукшина и «Монолог» И. Авербаха.

«В «Печках-лавочках» Шукшин по-прежнему верен своему герою, активно сопереживает ему, – писал В. Фомин, *– но, пожалуй, впервые в своих экранных работах он выходит из-под власти персонажа и трезво наблюдает за его поступками. Живописуя игру сложного характера, он одновременно исследует его. Авторское отношение к герою лишается однозначности – Шукшин влюблено смотрит на своего Ивана Расторгуева, восхищается им и тут же довольно беспощадно казнит его за очевидные промахи и свойственные этому характеру слабости»* [Фомин, 1975, с.30].

А вот к «Монологу» мэтр киноведения Р. Юренев подошел строже, покритиковав его за подверженность западным влияниям: *«Любовь к людям, внимание к ним, внимание к самым, казалось бы, ординарным и незначительным житейским проблемам – бесценное качество сценария Е. Габриловича, хорошо понятое и в общем удачно осуществленное И. Авербахом. Порой в решении сложных психологических сцен режиссер еще несамостоятелен. В сцене встречи старого академика с нестареющей любовью своей юности слишком чувствуется «Земляничная поляна» Бергмана; в мальчиках-трубачах – персонажи Феллини. Изыски – солдатики, видения, ретроспекции – удались Авербаху хуже реалистических сцен, хуже работы с актерами»* [Юренев, 1975, с.21].

Отдав должное актерскому таланту М. Ульянова (1927-2007), Л. Погожева (1913-1989) довольно сдержанно отрецензировала его режиссерскую работу «Самый последний день», замечая, что *«перед нами фильм, сюжет которого и не нов и не оригинален, а смотреть его интересно. Думаю, это прежде всего объясняется присутствием на экране М. Ульянова. Его игра очень продуманная, очень точная и абсолютно достоверная»* [Погожева, 1975, с.23].

Аналогичный полуодобрительный вердикт вынес по поводу фильма Г. Егиазарова (1916-1988) «Горячий снег» А. Бочаров: *«Обычно авторов фильмов-экранизаций критикуют за неполноту воспроизведения содержания книги. Авторов сценария … следует, наоборот, упрекнуть в том, что они, правильно пойдя на отсечение некоторых линий романа, сделали это непоследовательно, недостаточно решительно»* [Бочаров, 1975, с.15].

На мой взгляд, чрезмерно комплиментарные рецензии были опубликованы о фильмах «Лютый» [Сулькин, 1975, с.35-38], «Геркус Мантас» [Бородин 1975, с. 41-43], «Мелодии Верийского квартала»

[Лордкипанидзе, 1975, с. 44-47], «И тогда я сказал – нет…» [Гербер, 1975, с.39-40].

Не забыл сборник и об остросюжетных фильмах. В. Ревич справедливо критиковал художественные слабости детективов «Шах королеве бриллиантов» и «Черный принц» [Ревич, 1975, с. 92-94.]. А вот Р. Соболев (1926-1991) написал положительную, но слишком уж традиционную и скучноватую рецензию на детективный сериал Т. Лиозновой (1924-2011) «Семнадцать мгновений весны» [Соболев, 1975, с. 52-54].

Конечно, в былые годы С. Черток мог бы отважиться на то, чтобы перепечатать блестящую рецензию В. Демина «Уроки «мгновений», опубликованную ранее в «Советском экране» [Демин, 1973, с. 4-5]. Но, во-первых, говорят, что (в том числе) из-за «опрометчивой» публикации именно этой «крамольной» рецензии главный редактор «Советского экрана» Д.С. Писаревский лишился в 1975 году своего поста. А во-вторых, как говорится, береженого Бог бережет…

Зачем, например, давать повод читателям еще раз вдуматься в смысл, к примеру, вот этих деминских строк: «Свастика, ритуалы костров и факельщиков, черепа в виде эмблем — фашизм не прочь был пококетничать жутковатой черной символикой, только б скрылась от настырных глаз обыденная сущность «взбесившегося лавочника». Фильм не потакает этим претензиям. Упрощенная подача «фона», как и манера актерской игры, отметающей показной пафос, риторику,— все это разоблачает «сверхчеловеческие» поползновения, вытаскивая на свет божий то, что скрыто за фуражками и мундирами, за массивными дверьми и утроенными караулами. Что же там? Там люди. Искалеченные фашистским порядком. Привыкшие больше доверять «системе», чем себе. Но все-таки люди, а не монстры и чудовища. Таков второй интригующий момент, и его тоже не надо недооценивать» [Демин, 1973].

Размышляя о еще одном популярном киножанре, Т. Хлоплянкина обращала внимание читателей, что *«картины, «флиртующие» с мелодрамой и в то же время старательно скрывающие этот флирт претенциозностью диалогов, спекуляций на теме, «современностью» киноязыка, появляются на экране довольно часто. И это жаль, потому что жанр этот, несомненно, любимый зрителем и всегда побуждающий в нем добрые чувства, достоин лучшего к себе отношения»* [Хлоплянкина, 1975, с.96].

А еще не отстраненный от своей должности Д. Писаревский, снова обращаясь к итогам анкетирования читателей «Советского экрана», резонно констатировал, что *«массовые опросы зрителей еще раз подтвердили, что посещаемость картин и их подлинная ценность, кассовые рапортички и оценки зрителей – вещи очень разные. Картины, получившие наиболее высокую оценку зрителей, далеко не во всех случаях можно встретить в списке «рекордистов» по кассовым сборам, а комедии и приключенческие ленты, собравшие многомиллионные аудитории, нередко по зрительским оценкам оказываются в списках далеко не лучших картин года»* [Писаревский, 1975, с.99].

Остальная «отечественная часть» сборника была отведена с любовью написанным творческим портретам М. Тереховой [Хлоплянкина, 1975, с.64-

66], Р. Ибрагимбекова [Зоркая, 1975, с.69-71] и Б. Шамшиева [Черток, 1975, с. 80-82].

Экран 1974-1975 (1976, сдан в набор в ноябре 1975)

Ежегодник сменил составителя. Вместо отстраненного (кстати, в один год с Д. Писаревским) С. Чертока «Экран 1974-1975» составили Е. Бауман и Г. Долматовская, не только сократившие присутствие материалов о зарубежном кино до небывалого прежде минимума (19% от общего объема материалов сборника), но и избавившиеся от таких талантливых, но «слишком вольнодумных» авторов, как Л. Аннинский, В. Демин, Ю. Ханютин, Н.Зоркая и И. Левшина…

В 1975 году праздновалось 30-летие победы над Германией, поэтому основная масса материалов о советском кино была посвящена фильмам на военную тему.

На первый план закономерно вышли фильмы «Освобождение» Ю. Озерова (1921-2001) и «Они сражались за Родину» С. Бондарчука (1920-1994). В. Баскаков писал: *«Глубоко, смело, талантливо режиссер Сергей Бондарчук, замечательные актеры, весь съемочный коллектив воплотили на экране идеи и образы романа Михаила Шолохова «Они сражались за Родину»* [Баскаков, 1976, с.24]. Ему вторил А. Караганов, утверждая, что *«С. Бондарчук создал картину, покоряющую мужественной правдивостью»* [Караганов, 1976, с.12]. Однако даже он не смог себе позволить отозваться столь же суперпозитивно о рыхловатом и натужно пафосном «Освобождении»: *«киноэпопея не свободная от просчетов. ... Однако в целом ... - произведение примечательное, покоряющее правдивостью и масштабом воссоздания событий, целеустремленностью режиссерских решений, операторского и актерского искусства»* [Караганов, 1976, с.11].

Похоже, обновленный ежегодник старался показать свою верность заветам Постановления ЦК КПСС «О литературно-художественной критике», положительно рецензируя даже такие посредственные ленты на военную тему, как «Дума о Ковпаке» [Кудин 1976, с. 38-42], «Пламя» [Шацилло 1976, с. 42-46] и «Высокое звание» [Казаринов 1976, с. 46-48]. И хотя во всех трех рецензиях приличия ради отмечались «мелкие недостатки», неизменно подчеркивалось, что эти фильмы «стали заметным явлением»…

А вот статью Т. Ивановой на замечательный фильм Л. Быкова «В бой идут одни старики») и сейчас читать интересно. И трудно не согласиться с тем, что *«постановщик, кажется, отнюдь не хотел, чтобы работа его выглядела обязательно оригинальной, прельщала неожиданностями в поворотах темы или сугубой современностью киноязыка. Судя по всему, он не боится показаться ни слишком традиционным, ни даже… слишком сентиментальным»* [Иванова, 1976, с.49].

Рецензируя производственную драму «Самый жаркий месяц», ежегодник снова был под влиянием «постановлений и рекомендаций», утверждая, что именно *«здесь, на этих путях стыка реалий и образной публицистики, открытой поэтизации возможно преодоление штампов, которыми обросло новое, по*

сути социалистическое отношение «человек-машина», «деятель-материя» [Егоров, 1976, с.87].

Более трезвый взгляд о фильмах на производственную тему и образе «делового человека» в кино был у В. Михалковича [Михалкович, 1976, с. 116-120].

Главная часть современного раздела ежегодника была отдана анализу фильмов «Калина красная» В. Шукшина, «Романс о влюбленных А. Кончаловского, «Дочки-матери» С. Герасимова и другим заметным произведениям экрана.

В статье Г. Капралова акценты были расставлены, на мой взгляд, верно: *«В иной трактовке история «Калины красной» могла бы стать и заурядной уголовной хроникой и дешевой мелодрамой. Шукшин поднимает ее на высоту нравственно-философского раздумья о жизни, о ее истинных и ложных ценностях»* [Капралов, 1976, с.76].

Не менее убедительна в своей аргументации была и Л. Белова: *«Героическая душа, готовая на подвиг во имя добра и справедливости, Ольга Васильева из фильма «Дочки-матери» в то же время отнюдь не является эталоном положительности. ... Истинная же ценность этого характера в его диалектичности, ибо в проявлениях своих Ольга так же привлекает, как и пугает… Мало у нас картин, которые заставляют задумываться. А это именно такая картина»* [Белова, 1976, с.92].

Не скупился на похвалы и Е. Громов, писавший, что фильм «Романс о влюбленных» *«по-настоящему талантлив и значителен. Это глубоко поэтическое раздумье о любви и долге, о смысле жизни»* [Громов, 1976, с.82].

Столь же высоко оценила Е. Бауман ироничную притчу Э. Шенгелая: *«Чудаки» - фильм во многом необычный, поражающий воображение парадоксальностью и эксцентричностью ситуаций, характеров, диалогов, неожиданностью сюжетных ходов и самого авторского мышления. Это – комедия, в которой переплетаются серьезность притчи и озорство фарса, в которой сочная, зримая, осязаемая и все же немыслимо фантастическая реальность соседствует с достоверностью фантастической мечты»* [Бауман, 1976, с.126].

Представляя читателям свои размышления о кинопроцессе, М. Зак (1929-2011) обоснованно отмечал, что в фильме «До последней минуты» *«политическая биография героя осталась нераскрытой – ведь слово-оружие в картине низведено до уровня цитатной публицистики»* [Зак, 1976, с.115]. А *«в фильме «Это сильнее меня» люди работают под музыку, но бенгальский огонь трудового энтузиазма не греет»* [Зак, 1976, с.115].

Портретная галерея (разумеется, позитивная) ежегодника на сей раз была посвящена М. Шолохову [Толченова, 1976, с.106-110], А. Довженко [Алексеев, 1976, с.138-140], Б. Андрееву [Иванова, 1976, с.148-153] и М. Нееловой [Ермаш, 1976, с. 159-161].

Экран 1975-1976 (1977, сдан в набор в августе 1976)

Еще один выпуск, редактирование которого было поручено Е. Бауман и Г. Долматовской (о причинах распада в следующем году этого недолгого дуэта остается только догадываться).

В феврале-марте 1976 года состоялся XXV съезд КПСС, ставший одним из пиковых в «малом культе личности» Л.И. Брежнева. Отсюда понятно, почему ссылки на доклад генсека на этом съезде украсили «отчетно-вдохновительную» статью А. Камшалова [Камшалов, 1977, с.28]. Он, в частности, назидательно писал: *«Новый этап коммунистического строительства предъявляет повышенные требования к литературе и искусству, в том числе и к кинематографу. Раскрыть перед читателем и зрителем нашу повседневность как время героических свершений – есть ли задача труднее и почетнее? Наша партия ориентирует писателей, художников, композиторов, работников кино, телевидения и театра на то, чтобы богатейшие возможности искусства, волнующая убедительность художественных образов использовались для нравственного обогащения людей, для повышения их духовного потенциала. ... Преданность коммунистическим идеалам – вот главное, что хотелось бы видеть в образе рабочего или колхозника, ученого или воина, руководителя или рядового участника строительства новой жизни»* [Камшалов, 1977, с. 23, 26].

Полагаю, что после такой «затравки» вполне логично смотрелась цитата из Брежнева и в статье о фильмах на производственную тему [Коробков, 1977, с.48]. Не отставала по коммунистическому пафосу и одна из самых казенных рецензий Г. Капралова (на сей раз о получившей тотальную поддержку всяческого начальства «Премии»), где писалось о том, что *«экран предлагает нам определенную модель, образец того, как могут и должны решаться порой некоторые вопросы в социалистическом обществе, там, где движущей силой стала партийная критика и самокритика. Но эта «модель» не сконструирована умозрительно, не выстроена искусственно, а рождена самой жизнью, ею подсказана и «разыграна» на экране с той мерой заострения событий, которую вправе предлагать искусство, побуждающее зрителя к активному размышлению. ... история Василия Потапова и его бригады находит далеко не последнее место в цепи больших и малых событий повседневности, которые складываются в общий поток нашего необоримого движения к коммунизму»* [Капралов, 1977, с.68-69].

Справедливости ради отмечу, что Н. Суменов (1938–2014) не отважился пропеть торжественный гимн производственной драме Г. Егиазарова «От зари до зари»: *«Насколько значительнее оказался бы фильм, не попытайся авторы в ряде сцен сгладить жизненные шероховатости, перевести разговор из сферы раздумий в сферу назидания и тем, по сути, выпрямить всегда непрямое, всегда сложное, подчиненное многим факторам движение жизни»* [Суменов, 1977, с.75].

Зато кино/партийный функционер Д. Шацилло не жалел комплиментов относительно романтизированной кинобиографии С. Орджоникидзе («Принимаю на себя») [Шацилло, 1977, с.87-91].

Столь же радужно писала Е. Бауман и о еще одной вполне заслуженно забытой ныне ленте: *«Фильм «Время ее сыновей» повествует о торжестве жизни, о счастье мирного труда, о великой любви к родной земле. И если не все в этом фильме равно удачно, если авторская интонация порой сбивчива, то нельзя признать, что главная мысль звучит отчетливо и ясно: это мысль об ответственности человека перед своей страной, перед своим временем»* [Бауман, 1977, с.80].

Да и обычно более вдумчивый Е. Громов, увы, не удержался от похвалы по адресу заурядного фильма «Любовь земная», где был показан *«человек нового времени, социалистической эпохи, коммунист, отчетливо сознающий те*

огромные задачи, которые стояли тогда перед партией и страной» [Громов, 1977, с.86-87].

Остальные рецензии ежегодника были написаны в более привычном для ежегодника аналитическом ключе.

К примеру, В. Вильчек (1937-2006) дал интересный анализ писем кинозрителей (в частности о комедии Г. Данелия «Афоня»), где были не только четко выделены различные уровни восприятия, анализа фильма аудиторией, но и подчеркнуто, что *«натуралистическое восприятие – это восприятие не «жизненное, «продиктованное жизненным опытом и заботой о благе», а ленивое, потребительское; человек лишь прикрывается (искренне обманывая себя самого) дидактическими соображениями, на деле он просто хочет, чтоб его не тревожили, не разрушали его душевный комфорт»* [Вильчек, 1977, с.62].

В итоге В. Вильчек резонно приходил к выводу, что *«если каждой аудитории предлагать лишь то, что ей сегодня понятно и интересно, можно усилить консерватизм зрительских установок; концепция не обеспечивает развития интересов и вкусов. Поэтому необходимым дополнением к ней является концепция «интегрального фильма». То есть фильма для всех, способного удовлетворить самые разные, даже полярные группы аудитории. Предполагается, что для этого фильм должен обладать многослойной структурой, чтобы каждая группа зрителей могла отыскать в нем то, что ищет и понимает в искусстве: один – занятный сюжет, второй – прекрасную пластику или своих кумиров, третьи – глубинную философию и т.д.»* [Вильчек, 1977, с.63].

Высокую оценку в ежегоднике получил фильм С. Соловьева «Сто дней после детства». Т. Иванова писала, что в самой изысканности сюжета фильма, построенном на игре с мотивами классических произведений, таилась *«опасность: ограничиться областью узколитературных реминисценций, удовольствоваться небезызвестным и остроумно поставленным, однако по самой своей задаче достаточно замкнутым экспериментом. Создатели фильма сумели эту опасность преодолеть»* [Иванова, 1977, с.95].

Положительную оценку у Ю. Тюрина (1938-2016) получила и историко-романтическая мелодрама В. Мотыля «Звезда пленительного счастья» [Тюрин, 1977, с. 96-102].

Кинокритик Л. Рыбак (1923-1988) поддержал экранный эксперимент М. Швейцера, впервые в своей режиссерской биографии обратившегося к жанру фантастической притчи в фильме «Бегство мистера Мак-Кинли»: *«Необычная картина Леонова и Швейцера построена на крайних эстетических принципах; ее действие погружено в реальную действительность – ее фабула сплетена из фантастических событий. Фильм снят в доподлинной среде, воссоздаваемой с максимальной конкретностью, но тут же претворяемой в условный и обобщенный образ места и времени. Словно все, что мы видим, и впрямь могло случиться где-то в западном мире. На экране в реалистически очерченных обстоятельствах свершается нечто невероятное, немыслимое с позиции обычной логики, но вполне убедительное как художественная метафора, истинное в своей нравственной (или безнравственной) сущности»* [Рыбак, 1977, с.105].

А вот В. Фомин, на сей раз был скуп на похвалы по поводу фильма «Красное яблоко»: *«Режиссер стремился замкнуть, как бы срифмовать «крупный» и «общий» планы повествования, и там, где ему это удалось, фильм приобретает совсем*

иное дыхание и остроту: за розовой пеленой «поэтической мелодрамы» открываются резкие контуры острых проблем сегодняшнего дня. Но только контуры. Самого же разговора об этих проблемах, прямого и яростного, свойственного прежним работам Толомуша Океева, в «Красном яблоке» нет» [Фомин, 1977, с.84].

Другие статьи «Экрана 1975-1976» были, как всегда, позитивно-портретного жанра: о братьях Васильевых [Писаревский, 1977, с. 125-128], С. Герасимове [Зак, 1977, с.134-137], Б. Бабочкине [Юренев, 1977, с.142-144], С. Чиаурели [Твалчрелидзе, 1977, с. 145-148], Е. Леонове [Иванова, 1977, с. 149-153] и В. Юсове [Монахова, 1977, с. 157-159].

Экран 1976-1977 (1978, сдан в набор в январе 1978).

В этом выпуске недолго продержавшийся составительский тандем Е. Бауман – Г. Долматовская по неизвестным (мне) причинам сменился (теперь уже до финального выпуска ежегодника) на тандем Ю. Тюрин – Г. Долматовская.

Разумеется, шестидесятилетний юбилей существования советской власти (1977), только что прошедший 30-летний юбилей победы над гитлеровской Германией и Постановление ЦК КПСС «О работе с творческой молодежью», принятое в октябре 1976 года, сыграли свою роль в содержании выпуска. О том, как кинематографистам надо внедрять в жизнь решения XXV съезда КПСС и указания Постановления ЦК КПСС «О работе с творческой молодежью» скупым канцеляритом написал В. Баскаков [1978, с. 29-35]. А про то, что «армия народа и киноэкран» едины, еще раз напомнил М. Алексеев, подчеркнув, что *«советские фильмы не только противостоят картинам откровенно милитаристским, воспевающим убийства и захватнические войны, фильмам, как правило, убогим не только духовно, но и художественно. Советские картины противостоят и многим талантливым, но проникнутым отчаянием и безысходностью фильмам западных режиссеров, где война изображается только как гибель человеческого, как страшное время, когда во всех внезапно забили мутные источники скотского и зверского»* [Алексеев, 1978, с.50].

Ударную роль в деле политической конъюнктуры на сей раз сыграл Н. Суменов. Отметив, что в предыдущем фильме Ю. Озерова – *«Освобождении» было убедительно отражено, как ударные силы мирового империализма разбились, встретив на своем пути монолитное многонациональное государство рабочих и крестьян, защищавших на войне свободу и независимость своей страны, Родины Ленина, Родины Великого Октября»* [Суменов, 1978, с.78], он с коммунистическим задором воспел весьма слабый в художественном отношении и лукавый в плане отражения реальной истории военный боевик Ю. Озерова «Солдаты свободы», утверждая, что *«авторы эпопеи не упрощают и не выпрямляют сложный исторический процесс, не идеализируют события, показывая не только успехи, но и драматические страницы народно-освободительной борьбы. Так в фильме «Солдаты свободы» подробно, в соответствии с историческими фактами воссоздана трагическая история Варшавского восстания»* [Суменов, 1978, с.79].

«Солдаты свободы» – фильм пионерский и по открытому в нем драматургическому материалу и по способу его художественной интерпретации», – продолжал далее Н. Суменов [Суменов, 1978, с.82]. И примером тому, видимо, был, по мнению критика, эпизод фильма, где *«в знаменитом Пражском Граде, который спасли от гибели советские танкисты, произошел знаменательный разговор начальника политуправления 4-го Украинского фронта генерала Л.И. Брежнева (актер Е. Матвеев) с простым чешским рабочим, сын которого отдал свою жизнь за свободу, разговор о коммунизме. Этот емкий и чрезвычайно важный для выражения авторской концепции диалог как бы подводит итог фильма как произведения политического кино»* [Суменов, 1978, с.79-80].

Вроде бы в этом «критическом» пассаже всё уже было сказано… Ан, нет, Н. Суменов умелым пером коммунистического функционера добавил ещё и характерный штрих в духе «холодной войны» (и это при том, что брежневская «разрядка» формально еще продолжалась, и до советской интервенции в Афганистан оставалось еще около двух лет): *«Буржуазные пропагандисты исписали немало страниц, доказывая, что народно-освободительная борьба, народно-демократический, социалистический строй в странах Европы был насажден вопреки воле народов этих государств. Обращение к историческим фактам опровергает злонамеренную ложь. Выполняя свой интернациональный долг, Советская Армия освободила от фашизма не только свою страну, но и народы других стран Европы, которые сами выбрали демократический путь развития. Наши идейные противники, идеологическими средствами борясь против социалистического содружества наций, в настоящее время делают ставку на разжигание националистических чувств. Они пытаются вбить клин между народами, противопоставить одну нацию другой, расколоть единство наших стран. Вот почему так важна сейчас политическая картина, взволнованно и убежденно проповедующая идеалы пролетарского интернационализма. Можно без преувеличения сказать, что интернационализм становится главной темой фильма «Солдаты свободы», его сверхзадачей»* [Суменов, 1978, с.83].

К этому официозному блоку примыкала и статья об очередной ленте «киноленинианы» под названием «Доверие» [Зайцев, 1978, с. 84-86], плюс юбилейный идеологизированный панегирик Л. Пустынской об «Октябре» С. Эйзенштейна [Пустынская, 1978, с. 132-133].

Альтернативный официозу анализ фильмов на военную тему в «Экране 1976-1977» был представлен в статье М. Зака, где он, не убоявшись религиозной основы шедевра Л. Шепитько «Восхождение», дал ему высокую оценку: *«Режиссер не по-женски сурова и неуступчива в изображении страданий – неуступчива по отношению к зрительскому восприятию, у которого есть свои пороги. Она ничего не оставляет за кадром, вместе героем зритель проходит весь его мучительный путь: от ледяного ветра, что задумает под шинельку, от раны, что огнем палит ногу, до реального пламени, где раскаляется палаческая звезда. ... Кино не идет вослед прозе, ищет свои средства, чтобы вывести действие за сюжет. Мифологические краски исподволь наплывают на экран. Прежде чем судьба героя станет похожа на «житие» и евангелистские композиции открыто утвердятся в кадре, длится земная партизанская жизнь»* [Зак, 1978, с.68].

Зато М. Зака почему-то смутила реалистичность фактур, свойственная режиссерскому почерку А. Германа, в фильме «Двадцать дней без войны»:

«Усилия режиссера порой кажутся чрезмерными, особенно в области декоративного искусства, типажный стиль иногда завладевает вниманием в ущерб мысли, документализм выглядит на экране сконденсированным. Но А. Герману нельзя отказать в последовательности: недаром он полемично стыкует рядом кадры, где показано, как на съемках «Боевого киносборника» в ташкентском павильоне бодро поют под гармошку, и кадры, всплывающие в памяти Лопатина: баба с козой в сталинградских развалинах, снятый рапидом взрыв» [Зак, 1978, с.66].

Из фильмов на современную тему в центре внимания ежегодника оказались «Мимино», «Собственное мнение», «Белый пароход», «Единственная», «Розыгрыш» и «Слово для защиты».

Анализируя один из лучших фильмов Г. Данелия, А. Зоркий писал, что *«в «Мимино» есть все, из чего можно сложить достойную кинокартину. Ум, юмор, честность, простота, серьезность. Отличный сценарий. Зрелое мастерство кинорежиссера. Прекрасный дуэт актеров. Кинокамера Анатолия Петрицкого, ясно и поэтично раскрывшая нам образный мир этой картины. Музыка Георгия Канчели, давшая фильму запоминающуюся, точно выражающую смысл мелодию»* [Зоркий, 1978, с.209].

А Н. Савицкий вполне доказательно утверждал, что в «Собственном мнении») *«Петров В. Меньшова и Ю. Карасика – слишком самоуверен, победителен с самого начала. Он явился не изучать, а поучать. Он практически не ошибается – и потому ему не слишком доверяешь. ... в фильме абсолютно преобладает декларативный тон, публицистический стиль, эмоционально обедненный»* [Савицкий, 1978, с.96].

К. Рудницкий (1920-1988) остался недоволен дисбалансом характеров персонажей в фильме сценариста А. Миндадзе и режиссера В. Абдрашитова «Слово для защиты», поскольку *«как ни стараются режиссер, сценарист, оператор привлечь наше внимание к капризным движениям непроявленных эмоций, к оттенкам взаимного недовольства, проскальзывающим то тут, то там, как ни хороши в ролях Ирины и Руслана Галина Яцкина и Олег Янковский, все равно участь Костиной, подобно мощному магниту притягивает к себе весь интерес и вбирает в себя все волнения зрителей. Задуманное (и надуманное!) параллельное движение двух женских ролей в живой реальности фильма сменяется мощным движением одной-единственной доподлинной драмы»* [Рудницкий, 1978, с.124].

Рассуждая о мелодраме И. Хейфица (1905-1995) «Единственная», М. Кузнецов (1914-1980) был, на мой взгляд, излишне дидактичен, подчеркивая, *«как важно для нашего современника – владеть культурой чувств, тонко во всеоружии разбираться в этой, еще во многом загадочной нравственной сфере, как предельно осторожно надо в ней действовать! Именно этой области нравственной жизни посвящен спорный, в чем-то неровный, но чрезвычайно интересный фильм «Единственная»* [Кузнецов, 1978, с.104].

Рецензируя музыкальную мелодраму о школе и школьниках «Розыгрыш», Т. Кукаркина начинала с похвалы: *«В. Меньшов выбрал для первой своей режиссерской работы динамичную форму повествования, броскую, яркую, эффектную. Музыкальные галла-номера, красивые лица, нарядные интерьеры, сюжетная напряженность отодвинули на второй план психологическую обстоятельность. Режиссер сконцентрировал свое внимание на непрестанном эмоциональном воздействии. Этому способствуют и заданный ритм, и своеобразные монтажные переходы, и отсутствие общих планов и панорам. Все крупно, броско. И фильм смотрится на едином дыхании, он волнует и заставляет сопереживать героям»* [Кукаркина, 1978, с.119].

Однако потом практически перечеркивала весь этот позитив, на мой взгляд, неоправданно суровым вердиктом: *«Заявленные проблемы, нравственные столкновения размыты, разбросаны в разные смысловые ряды, подменены нормативными правилами этики. ... Замысел драматурга решать проблемы сущностные очевиден, но упрощен до элементарных заповедей»* [Кукаркина, 1978, с.121].

В портретной галерее ежегодника (статьи о творчестве Ю. Солнцевой, Р. Адомайтиса, И. Чуриковой, Г. Буркова, Е. Симоновой) выделалась своим полемическим подходом статья Р. Юренева об И. Пырьеве. Вспоминая «Кубанских казаков», Р. Юренев писал, что *«конечно, всех обстоятельств жизни колхозов эта картина не показала. Не было в ней ни критических замечаний, ни объективной оценки трудностей. Но было веселое и радостное воспевание колхозного труда, новой морали, дружбы и пылкой любви. И в меру возможностей и условностей жанра музыкальной комедии, киноводевиля, оперетты картина правдива»* [Юренев, 1978, с.139]. Зато *«современные драматические картины Пырьева «Испытание верности», «Наш общий друг», «Вест далекой звезды» представляются малоудачными из-за слабости сценариев – конфликты схематичны, их разрешение хоть и оптимистично, но неглубоко. Они быстро сошли с экрана»* [Юренев, 1978, с.139].

Главным художественным достижением режиссера критик, по-видимому, считал экранизацию «Братьев Карамазовых», где И. Пырьев *«дерзко пожертвовал многими линиями, многими идеями романа, сосредоточившись на задаче воплощения его основных характеров. И здесь проявил и смелость, и вкус, и очень глубокое и тонкое понимание индивидуальных особенностей совершенно не схожих между собой актеров»* [Юренев, 1978, с.142].

Экран 1977-1978 (1979, сдан в набор в ноябре 1978)

«Экран 1977-1978» продолжил тему 60-летнего революционного юбилея. А. Новогрудский (1911-1996) в статье под красноречивым названием «Под знаком идей Октября» задавался вопросом: *«Почему буржуазные кинотеоретики так расхваливают первые шедевры революционного киноискусства (пусть даже выхолащивая их идейное содержание и сосредотачиваясь на чисто эстетических категориях)? Ответ довольно прост: чтобы выстроить антинаучную схему «затухания» советского киноискусства, принизить значение таких великих произведений, как «Чапаев», трилогия о Максиме и других выдающихся фильмов 30-х годов, объявить «несуществующими» творческие достижения советских киномастеров последующих десятилетий. При всей своей очевидной ложности такая схема с догматическим упорством повторяется в псевдонаучных трактатах, учебниках по истории кино, вдалбливается в сознание студентов западных киношкол и университетов. ... Еще одна выдумка, пропагандируемая «советологами» от киноведения, состоит в изображении метода социалистического реализма как некой системы стилистических канонов, будто бы кем-то декретированной и мешающей новаторским поискам в киноискусстве»* [Новогрудский, 1979, с.28].

Понятно, что с точки зрения сегодняшнего дня аргументация А. Новогрудского выглядит, мягко говоря, неубедительной, так как западное фестивальное движение и западное киноведение, действительно отвергая идеологию «соцреализма» (как 1930-х, так и последующих лет), всегда поддерживало талантливые, поисковые кинопроизведения постсталинской

эпохи (в том числе – многие фильмы М. Калатозова, А. Кончаловского, С. Параджанова, А. Тарковского, Г. Чухрая, М. Хуциева и других мастеров).

К официозу А. Новогрудского в «Экране 1977-1978» примыкала и статья А. Медведева «Подвиг народа, судьба народная», где по поводу весьма посредственных «соцреалистических» лент «Карпаты, Карпаты…» Т. Левчука и «Судьба» Е. Матвеева было сказано следующее: *«Многое в этих произведениях является дискуссионным. Однако мне хотелось подчеркнуть главное: в художественную кинолетопись народного подвига вписаны новые строки, обогащающие нашу память, раздвигающие ее горизонт»* [Медведев, 1979, с.46].

Одну из своих самых положительно-скучных статей опубликовал и Н. Савицкий о драме на производственную тему «Обратная связь» В. Трегубовича [Савицкий, 1979, с. 87-92].

Размышляя о картине С. Любшина и Г. Лаврова «Позови меня в даль светлую», Е. Бауман писала, что *«фильм бережно и четко передал шукшинскую интонацию, шукшинскую мысль. И огромная заслуга в этом принадлежит актерскому ансамблю»* [Бауман, 1979, с.102].

Зато талантливую драму Н. Губенко «Подранки» ежегодник оценил весьма сурово. Начало статьи Ю. Тюрина настраивало на мажорный лад: *«Подранки» правомочно воспринимать как исповедь, это во многом автобиографическое произведение. Кадры его воплотили жизненный – выстраданный – опыт автора, чья судьба, выраженная в образе Бартенева-младшего, складывается из осколков, выброшенных войной»* [Тюрин, 1979, с.94]. Однако потом критик, по сути, перечеркивая сказанное выше, объявлял картину неудачей: *«Герой распался в полном смысле слова на две половины: детство его обещало незаурядную личность, зато зрелость была лишена конкретности, плоти, она существовала на экране вне образности характера. Тут основная неудача фильма. Бартенев сорокалетний остался в настоящем времени лишь очевидцем, а не участником событий – в отличие от Бартенева-ребенка, подранка»* [Тюрин, 1979, с.97].

Удивительно, что «Экран 1977-1978» осмелился (и, думается, справедливо) покритиковать вошедшего к тому времени в когорту «неприкасаемых» С. Ростоцкого. Об имевшей огромный зрительский успех его экранизации повести «Белый Бим Черное ухо» а ежегоднике написано буквально следующее: *«В своем желании показать, к чему приводит небрежение и неприятие человеком тайных и явных законов живой природы, создатели фильма, что называется, пережали, убрав тот воздух, которым дышала прозы Гавриила Троепольского. Жесткий фильм в некоторых своих частях стал жестоким, почти истязающим нервы зрителя»* [Марченко, 1979, с.101].

Портретная галерея «Экрана 1977-1978» была на сей раз особенно обширна: ежегодник рассказал о Л. Федосеевой-Шукшиной [Закржевская, 1979, с. 114-120], А. Петренко [Лагина, 1979, с. 121-126], А. Хохловой [Юренев, 1979, с. 145-147], М. Ульянове [Кривицкий, с. 147-153], Э. Лотяну [Тарасенко, 1979, с. 136-141], Н. Михалкове [Ханютин, 1979, с. 131-136] и И. Таланкине [Владимирова, 1979, с. 154-157].

В блестящей статье, написанной незадолго до, увы, своей ранней смерти, Ю. Ханютин (1929-1978) писал, что *«Михалков вошел в режиссуру, как*

светский щеголь на вернисаж. Вошел шумно, весело, ослепляя каскадом режиссерских приемов. Его первый фильм «Свой среди чужих, чужой среди своих» пленял уверенностью режиссерской руки и в то же время раздражал подчекнутостью, с которой это качество выявлялось. ... Казалось, режиссер был озабочен не столько тем, чтобы раскрыть эпоху и его героев, сколько тем, чтобы оповестить о себе» [Ханютин, 1979, с.131]. И здесь же критик точно отметил, что персонажи фильма, *«как сказочные герои, поступают по законам естественной справедливости и верят в их торжество. И режиссер тоже верит вместе с ними. Ротмистр Лемке, когда уплывает его мечта – саквояж с золотом, – отчаянно вопрошает: «Господи, господи, ну почему ты помогаешь этому кретину, а не мне?» «Потому что ты жадный», – отвечает герой фильма. Как в детских сказках: жадный наказан, Бармалей посрамлен, храбрый и благородный герой побеждает»* [Ханютин, 1979, с.131-132].

Переходя к анализу второй полнометражной работы Н. Михалкова, Ю. Ханютин давал исчерпывающий ответ на вопрос о том, почему «Раба любви» не имела тотального кассового успеха: *«Режиссер точно выбрал жанр, соответствующий предмету: мелодрама. Но, кажется, допустил роковую ошибку по отношению к выбранному жанру. Он ставит фильм с определенной иронией, дистанцией по отношению к героине. А мелодрама не терпит дистанций, она не может жить без непосредственности и простодушия. И отсутствие чувствительности не искупается изысканностью интерьеров, изящной стилизацией мод и костюмов и даже мягкой улыбкой автора по отношению к деятелям того кинематографа. Наверное, недостаток непосредственности и помешал «Рабе любви» завоевать тот успех у зрителя, на который она вправе была претендовать по своему названию и сюжету»* [Ханютин, 1979, с.132].

Самой высокой оценки у Ю. Ханютина удостоилась картина Н. Михалкова «Неоконченная пьеса для механического пианино», поставленная по мотивам ранней пьесы А. П. Чехова, известной под названием «Платонов»: *«И здесь точно так же в полной мере проявилась пластичность режиссера. Легко и артистично входит он в авторскую стилистику. Азартного и озорного постановщика вестерна, изящного и чуть жеманного интерпретатора ретро начала века сменяет режиссер вдумчивый и неторопливый, разрабатывающий отношения персонажей, вскрывающий сложность их отношений, глубину подтекста. ... Михалков уходит от традиционных трактовок Чехова, от элегичности, приглушенности эмоций, полутонов. Чехов в этом фильме язвительный, горький, беспощадный, построенный на драматических напряжениях, катастрофических перепадах, сломах от трагедии к фарсу. ... Фильм разворачивается неторопливо, есть ощущение, что его экспозиция, где выясняется «кто есть кто», затянута. Здесь нет тех ударных эпизодов, рассчитанных на мгновенное воздействие, которые были в первых фильмах Михалкова. Но постепенно входишь в мир картины, и он властно затягивает тебя. Он принадлежит к тем произведениям искусства, которые оказывают сильное воздействие в итоге и оставляют длительное «послевкусие», желание думать о фильме и его героях. Наверное, это и есть качество настоящей серьезной работы. Нет, не щеголеватый профессионал, не блестящий лицедей встает из кадров этого фильма. А художник, проникающий в глубинную суть явлений, думающий и приглашающий зрителя к ответному раздумью»* [Ханютин, 1979, с.132, 136].

Подводя промежуточные в ту пору итоги творческого пути И. Таланкина (1927-2010), Е. Владимирова справедливо отметила, что *«разнообразие – главное качество его творчества, что в каждом фильме он всегда*

другой, новый, то делающий ставку на открытую эмоциональность, обращающийся прямо к зрительскому сердцу, то ставящий во главу угла мысль, начало рациональное, то говорящий языком образным, метафорическим, сближающим искусства экрана с поэзией, то тяготеющий к стилистике документа, озабоченный прежде всего тем, как передать зрителям ту или иную сумму информации» [Владимирова, 1979, с.157].

Не менее точную характеристику дала творчеству Э. Лотяну (1936-2003) Л. Тарасенко, утверждая, что он *«принадлежит к мастерам, которые пользуются методом изобразительно-музыкального повествования. Отсюда – песенность его фильмов, мелодичность монтажа. ... Исключительное место в поэтике фильмов Лотяну занимает музыка. Это своеобразная национальная стихия. Она, как и цветопись, – часть раскрытия тропа, дает углубление содержания образам. Она – метафора»* [Тарасенко, 1979, с.140].

Экран 1978-1979 (1981, сдан в набор в июле 1980)

Ежегодник «Экран 1978-1979» был сдан в набор в июле 1980 – уже произошло вторжение советских войск в Афганистан, в ответ на которое США объявили о бойкоте московской олимпиады и об эмбарго на поставки в СССР современных технологий и зерна. Уже был выслан в закрытый город Горький правозащитник академик А.Д. Сахаров. А годом раньше – в апреле 1979 было принято Постановление ЦК КПСС ЦПСС «О дальнейшем улучшении идеологической, политико-воспитательной работы», где, в частности, говорилось: «*Перед партийными организациями, органами культуры, идеологическими учреждениями и ведомствами, творческими союзами поставлена задача совершенствовать идейно-политическое воспитание и марксистско-ленинское образование художественной интеллигенции. Постоянно заботиться о воспитании высокой идейности, гражданственности, развитии творческой активности писателей, художников, композиторов, деятелей театра и кино, журналистов. Обратить внимание на создание новых значительных произведений литературы и искусства, талантливо отображающих героические свершения советского народа, проблемы развития социалистического общества, разящих наших идейных противников. Активизировать деятельность творческих союзов в анализе тенденций развития литературы и искусства» [Постановление…, 1979].*

Словом, с политикой «разрядки» было покончено. Начался новый пик «холодной войны». До возобновления глушения передач «Голоса Америки» и других западных радиостанций на русском языке на территории СССР (20-21 августа 1980) осталось около месяца…

Однако неповоротливый издательский механизм ежегодника на все эти бурные события отреагировал слабо.

Конечно, в ответ на Постановление ЦК КПСС ЦПСС «О дальнейшем улучшении идеологической, политико-воспитательной работы» статьи В. Дробашенко (1921-2012) [Дробашенко, 1981, с.11-17] и Ю. Черепанова [Черепанов, 1981, с.72-75] были пересыпаны ссылками на Л.И. Брежнева. В частности, Ю. Черепанов без малейшей тени сомнения писал, что в фильме «Вкус хлеба» *«всё взято из жизни, все предельно достоверно, все тщательно выверено чуть ли не с научной точностью. Читателю, хорошо знакомому с книгой Л.И. Брежнева*

«Целина», легко будет удостовериться в доподлинности всего, о чем говорит фильм, на что он опирается в своем художественном поиске» [Черепанов, 1981, с.72].

Конечно, Н. Зайцев не пожалел пафосных похвал конъюнктурно подлакированной «Блокаде», так как режиссер *«Ершов, следуя замыслу писателя, стремился к тому, чтобы исторически значимые события были органично совмещены в ткани фильма с личными судьбами героев. В целом эта задача решена успешно. Создан фильм впечатляющий, политический, актуальный, художественно выразительный ... Постановщик «Блокады» старался избежать натуралистических деталей. Главной задачей для него стало воспеть, опоэтизировать подвиг. Но поэтическое прославление не отменяет достоверности фильма»* [Зайцев, 1981, с. 77, 80].

Конечно, Н. Суменов выступил со скучнейшей, обходящей все острые историко-политические углы литовских событий 1940 года рецензией на фильм «Потерянный кров» [Суменов, 1981, с. 80-83]...

Но всё это можно было представить и в ежегоднике пятилетней давности… Впрочем, нежелание составителей слишком пережимать пропагандистскую палку можно объяснить и стремлением хоть в чем-то дистанцироваться от «фронтов идеологической борьбы»…

Наиболее интересная статья отечественной части ежегодника была посвящена школьной теме в кино. И здесь Е. Громов верно подметил, что *«взгляд преимущественно со стороны, с позиции взрослого, на детские и юношеские проблемы порождает нередко ту трогательно-умилительную интонацию, которая частенько присутствует в наших школьных фильмах, о чем с резонным беспокойством писалось уже в нашей критике. Ах, какие они смелые и раскованные! … Создатели школьных фильмов нередко, из-за лучших побуждений конечно, утрачивают критическое, трезвореалистическое отношение к подрастающему поколению, тем самым, заметим к слову, во многом лишая себя возможности взглянуть на него изнутри, его собственными глазами. Это, впрочем, давняя беда нашего детского и юношеского кино, – что уровень критичности в оценках молодежи, существовавший в картине М. Осепьяна – Е. Григорьева «Три дня Виктора Чернышева», никем не достигнут»* [Громов, 1981, с. 33, 36].

Однако далее критик доказательно утверждал, что ситуация в детском и юношеском кино на рубеже 1980-х *«во многих отношениях лучше, жизненнее, чем существовавшая несколько лет назад, когда основной заряд умиления и восхищения тратили на учителей, которых охотнее всего показывали в духе известного «Школьного вальса» – учительница с седой прядкой, всегда склоненная над тетрадкой… Причем иное, негативное изображение педагога встречалось нередко в штыки. Теперь учителей стали показывать самых разных. От очень хороших, почти идеальных, до сугубо отрицательных. Порой критическое отношение к учителю даже превалирует над утверждающим, что тоже не страшно. Нет надобности особо заботиться о каком-то строго уравновешенном балансе, если в кинематографической школе работают такие яркие личности, как Кирилл Алексеевич и Марина Максимовна. Рядом с ними можно по справедливости поставить директора из фильма Б. Фрумина «Дневник директора школы», учителей из фильмов «Чужие письма», «Розыгрыш», «Предательница»… Мы по праву гордимся своими достижениями в сфере юношеского и детского кино. Но видим и свои слабости и нерешенные задачи»* [Громов, 1981, с.35].

И здесь Е. Громов довольно резко критиковал талантливый фильм Д. Асановой (1942-1985) «Ключ без права передачи», настаивая, что *«так или иначе, но Марина Максимовна сознательно-бессознательно создает из своего класса*

замкнутый микрокосмос, доступ куда открыт далеко не каждому, а только одаренным, ярким, интеллигентным. А куда дели тех, кто не талантлив? И предпочитает стихам (извините за житейскую прозу) уличную подворотню? Как вообще удалось милейшей Марине Максимовне превратить обычный ленинградский класс в малое подобие царскосельского лицея? ... Талантливая учительница Марина Максимовна, ориентируясь только на талантливых ребят, волей-неволей воспитывает в них высокомерие, которого и она сама не лишены. От него лишь шаг к надменному пренебрежению как черновой, будничной работой, так и людьми, ее выполняющими» [Громов, 1981, с. 34-35].

А вот итоговые выводы Е. Громова оспорить было трудно: *«В фильмах о трудных подростках задеваются проблемы, которые нелегко решить. Вся штука в том, как они задеваются. Давно известно: если художник, поднимая в своем произведении какие-то серьезные и острые проблемы, откровенно признается, что он не знает, как их решать, то е нему и не может быть особых претензий. Правомерно искусство «вопроса» – ценишь его (вопроса) правильную постановку, приглашение к спорам и размышлениям. Совсем иное дело, когда во имя «счастливого» финала пытаются убедить тебя в существовании некой положительной программы, да еще придавая ей универсальный смысл. Тогда художнику не веришь, и он скорее уводит тебя от обсуждения жизненной проблемы, нежели приковывает к ней внимание»* [Громов, 1981, с.37-38].

Столь же вдумчиво подошел Е. Громов и к анализу мелодрамы «Странная женщина», отметив, что *«фильм Е. Габриловича – Ю. Райзмана сложен и спорен как по своему материалу и его трактовке, так и по некоторым художественным решениям, не все в рамной мере удалось в нем. Однако в главном, в решающем – это серьезный и нужный фильм, смотреть его интересно и поучительно. Не только в кино, но и в литературе и телевидении трудно назвать какое-нибудь другое произведение, в котором столь же убежденно и талантливо славилась бы женщина как женщина – возлюбленная, жена, мать – и остро ставилась бы проблема любви как непреходящей человеческой ценности»* [Громов, 1981, с.92].

Остальные добротные и обстоятельные положительные рецензии в ежегоднике были посвящены фильмам «Объяснение в любви» [Зак, 1981, с. 92-95], «Наапет» [Медведев, 1981, с. 95-97], «Бирюк» [Неделин, 1981, с. 97-99], «Кентавры» [Шилова, 1981, с. 83-87], «Цену смерти спроси у мертвых» [Белова, 1981, с. 87-89], «Человек, которому везло» [Кузнецов, 1981, с. 99-102], «Отец Сергий» [Бауман, 1981, с. 149-151], «Взлет» [Капралов, 1981, с. 188-190].

В разделе «Портреты» ежегодник анализировал творчество таких мастеров, как В. Шукшин [Коробов, 1981, с. 139-145], И. Рыжов [Тюрин, 1981, с. 115-118], М. Терехова [Закржевская, 1981, с.111-114] и Н. Гундарева [Стишова, 1981, с. 119-124].

Экран 1979-1980 (1982, сдан в набор в ноябре 1981)

Сборник «Экран 1979-1980» сдавался в набор в ноябре 1981 года, то есть уже после последнего брежневского XXVI съезда КПСС, где было в очередной раз сказано, что *«проявления безыдейности, мировоззренческая неразборчивость, отход от четкой классовой оценки отдельных исторических событий и фигур способны нанести ущерб творчеству даже даровитых людей. Наши критики,*

литературные журналы, творческие союзы и в первую очередь их партийные организации должны уметь поправлять тех, кого заносит в ту или иную сторону. И, конечно, активно, принципиально выступать в тех случаях, когда появляются произведения, порочащие нашу советскую действительность. Здесь мы должны быть непримиримы. Партия не была и не может быть безразлична к идейной направленности нашего искусства» [*Материалы XXVI съезда КПСС, 1981, с. 61-63].*

Однако из всех киноведов/кинокритиков лишь идеологически неутомимый В. Баскаков отважился выступить на страницах ежегодника с подлинно партийной статьей о сериале Л. Кулиджанова «Карл Маркс. Молодые годы»: *«Фильм обогащает наши представления о жизненном пути основателя научного коммунизма, дает обильную пищу для серьезных раздумий о самом главном, самом существенном в судьбах человечества. ... Немалая заслуга режиссера и всех создателей фильма – умение подать Маркса – великого мыслителя, ученого, полководца мирового пролетариата, первым указавшего верный путь революционных преобразований мира, и Маркса – живого человека, которому «ничто человеческое не чуждо»* [Баскаков, 1982, с.84, 88].

Остальные кинокритики этот пафос не поддержали, предпочитая оставаться в рамках традиционных обзоров и рецензий.

Рассуждая об образе героя на экране, Е. Громов пришел к верному, на мой взгляд, выводу, что *«история искусства явственно свидетельствует, что жизненная убедительность и сила эстетического воздействия образа героя, в сущности, почти не связаны с наличием или отсутствием а его характере недостатков и слабостей. Все дело в таланте, замысле и мастерстве автора»* [Громов, 1982, с.57].

Е. Стишова посвятила свою статью тогдашним кинодебютам: отметив, что *«для нынешнего поколения режиссеров события истории, связанные с революцией, гражданской и даже Отечественной войнами все чаще становятся всего лишь поводом для создания очередной приключенческой ленты, где История легко приносится в жертву буйству авторской фантазии и зрительскому спросу на увлекательные динамичные зрелища,* – она подчеркнула, что в *«Гнезде на ветру» история – не повод для жанровой игры, не фон и даже не материал, в Главное Действующее лицо. «Гнездо на ветру» – зрелая, выношенная работа. Ее уровень лишь подтверждает тот факт, что нынешние поколения, входящие в искусство, многолики, неоднородны, порой непредсказуемы»* [Стишова, 1982, с.78].

А вот ко второй совместной работе А. Миндадзе и В. Абдрашитова Е. Стишова отнеслась построже: *«Поворот» - профессионально более крепкая работа, чем «Слово для защиты». Но не скажу, что более зрелая. В картине есть ощущение какой-то усталости, словно не только герои, но и авторы потеряли живое, природное ощущение жизни как величайшего дара»* [Стишова, 1982, с.77].

Столь же строг, только по отношению к классическим по нынешним временам «Пяти вечерам» Н. Михалкова, был и Р. Юренев: *«А я вот осмеливаюсь упрекнуть режиссера за скованность фильма в павильонах, за неопределенную замкнутость, театральность композиции, за многословие, рождающее порой растянутость и вялость. На сцене актерам приходится порой рассказывать о прошедших событиях. В фильме эти события лучше показать. И вовсе не обязательно злоупотреблять при этом выходящими из моды скачками во времени, возвращениями вспять, внутренними монологами. Нужно разрушать тяготеющую к драматическим единствам театральную композицию, строить свободную кинематографическую композицию с множественностью мест действия, параллельным монтажом и другими,*

только кино присущими преимуществами. Нужно смелее выносить действие на свежий воздух, на натуру. Нужно щедрее заселять фильм людьми, пускай прохожими, мимолетными. Тогда фильм по пьесе перестанет быть спектаклем, а станет подлинным современным фильмом» [Юренев, 1982, с.102].

Одну из своих лучших рецензий написал А. Медведев – резюмируя свои мысли о грустной комедии Г. Данелия, он с полным основанием утверждал, что *«Осенний марафон» – радующий пример гармонии всех его начал: драматургического, режиссерского, актерского, изобразительного, музыкального. Тут все счастливо нашли друг друга и каждый в полной мере выразил себя»* [Медведев, 1982, с.89].

Не избежав налета идеологизации в пассажах о «кулаках и их куркульских прихвостнях», Л. Мельвиль в целом поддержала поэтический поиск в притче И. Миколайчука (1941-1987) «Вавилон-XX»: *«Изобразительное строение фильма на первый взгляд может удивить своей разорванностью, отрывочностью, фрагментарностью. Но чем дальше, тем больше мы видим, что его создателям удается все же донести, передать плавное внутреннее единство, извечность жизни и культуры народной. … Символом веры фильма стала образность, красота народной жизни. Стилистическая определяющая «Вавилона-XX» - эстетическое начало народной культуры, ее морально-художественный синкретизм. Красивое – всегда доброе, а доброе – по-своему красиво. ... Здесь нет места злу, народная жизнь, зримыми нитями связывающая современность со стародавней традицией исконной культуры, всегда красива и добра. Фильм хранит эти традиции»* [Мельвиль, 1982, с.112, 114].

Поддержку авторов ежегодника получили социально острый детектив «Допрос» [Фрейлих, 1982, с. 92-95] драмы «Ранние журавли» [Зак, 1982, с. 103-106] и «Несколько интервью по личным вопросам» [Суменов, 1982, с. 106-109].

Среди актерских портретов ежегодника своей смелостью и глубиной резко выделялась статья Ю. Тюрина об А. Солоницыне (1934-1982). Здесь, пожалуй, впервые за всю историю «Экранов», было так образно и ярко написано о плодотворной работе этого выдающегося актера с А. Тарковским (1932-1986). Ю. Тюрин писал, что в «Сталкере» *«для Солоницына, как и для Тарковского, фантастическая среда, вещность таинственного, непознанного мира лишь экзотические декорации при разгадке, в общем-то, чисто земных проблем, когда первоочередно – врачевать душу, растревоженную совесть, зафиксировать личностное равновесие. ... Фильм сводит в неразрывный треугольник нормативы гуманизма, технократии, веры, испытует проверенные разумом и опытом прежние представления новыми загадками… И в подобной самопроверке – под влиянием могущественных обстоятельств – человек обнажает сердцевину своей потаенной сущности»* [Тюрин, 1982, с.139, 141].

И здесь же Ю. Тюрин правомерно утверждал, что многоэтажность композиций фильмов А. Тарковского *«напоминает структуру кристалла: здесь – соразмерность и незаменимость каждого элемента, здесь – математически высчитанная гармония всех частей»* [Тюрин, 1982, с.138].

Экран 1980-1981 (1983, сдан в набор в декабре 1982)

30 июля 1982 года вышло Постановление ЦК КПСС «О творческих связях литературно-художественных журналов с практикой коммунистического строительства», где в очередной раз прозвучал призыв к закручиванию идеологических и цензурных гаек. «Экран 1980-1981» был слан в набор в декабре 1982, уже при правлении особо внимательного к вопросам идеологии Ю.В. Андропова (1914-1984), поэтому по своему содержанию он получился, наверное, одним из самых скучных и неудачных по подбору материалов.

Судите сами:

О провальном в художественном отношении конъюнктурном опусе Т. Левчука (1912-1998) «От Буга до Вислы» переполненный фальшивой патетикой И. Рачук (1922-1985) писал так: *«События, показанные на экране, отдалены от нас более чем третью века. Но кинорассказ о них звучит остроактуально, увлекает зрителей романтикой борьбы за коммунизм»* [Рачук, 1983, с.76].

О столь же слабой производственной драме Г. Егиазарова «Коней на переправе не меняют») Ф. Кузнецов с аналогичной мажорной натугой выводил следующие строки: *«Но до последних кадров зрителя не покидает живое ощущение авторского и режиссерского неравнодушия, желания своей работой утвердить реальные, невыдуманные, выхваченные из самой жизни духовные достоинства нашего общества»* [Кузнецов, 1983, с.68].

На этот раз отметился на полях идеологического фронта и Е. Громов. Вот что он выдал относительно фильма «Твой сын, земля»: *«Каков главный эстетический итог фильма, его принципиальная новизна? На экране появился жизненно и художественно достоверный идеальный герой, идеальный партийный работник»* [Громов, 1983, с.75].

И уж не знаю, каково было С. Герасимову читать о себе такие строки В. Баскакова: *«С.А. Герасимов, один из создателей творческого метода нашего кино, подчеркивает кровное родство этого искусства с самой человеколюбивой системой общественных отношений – системой социализма-коммунизма. Это самая существенная черта в труде и творчестве художника»* [Баскаков, 1983, с.120].

На этом фоне обзорная статья А. Романенко выглядела куда более привлекательно. Сначала она оправданно писала о том, как трудно найти *«в нашем кинематографе фильм, где бы талантливо и правдиво рассказывалось о любви всепоглощающей, поэтической и счастливой, о той самой, о которой мечтают юные и зрелые люди. Поищите, и вы наткнетесь на подновленные схемы, на избитые сюжеты, на сказочки, в которые не очень веруют сами авторы»* [Романенко, 1983, с.32]. А затем грустно констатировала, что «*экранная сказка на наших глазах трансформируется, меняет обличье, язык и главное – свой адрес. Она все более становится праздником, про который малыш, вздохнув, может сказать: «не для меня»* [Романенко, 1983, с.34].

Чуть позитивнее, но уже по отношению к исторической тематике был взгляд Ю. Тюрина, который уверял читателей, что *«возрождается интерес к исторической проблематике. К осмыслению опята прошлого. На фоне упадка исторического кино (за немногими исключениями) в 70-е годы сейчас, в начале 80-х, наметилась тенденция к более терпимому, что ли, отношению части редактуры,*

руководства студий, наконец, самих практиков кино к самому факту существования кинематографа, связанного с историческим прошлым народов нашей страны. Хотя сила инерции все еще очень велика. И она требует настойчивого противодействия» [Тюрин, 1983, с.43].

Что касается рецензий на отдельные фильмы, то здесь можно выделить статью Р. Юренева об одном из лидеров тогдашнего кинопроката – мелодраме «Мужики!..». В статье активно поддерживалась линия тогдашнего госкино на повышение экранной зрелищности: *«Ныне говорят: правильно ли делают некоторые бесспорно одаренные художники, украшая свои фильмы стрельбой, погонями, цыганскими дивертисментами, а то даже землетрясениями и авиационными катастрофами, размышляют о том, не повторяет ли художественная структура таких картин иные заокеанские образцы, правильно утверждая по ходу рассуждений, что правдоподобие – еще не реализм, а дидактическое морализирование – не лучшее проявление идейности. Все так, тем не менее ясно, что зритель проголосовал за остроту ситуаций, за силу переживаний, за обнаженность и форсирование чувств. ... Ясно, но ненавязчиво выраженная идея, живые и сильные характеры людей и спокойное, достоверное изображение быта поднимают фильм «Мужики!..» над уровнем «переживательных» мелодрам и завоевывают ему любовь зрителей»»* [Юренев, 1983, с.82, 84].

Экран 1981-1982 (1984, сдан в набор в декабре 1983)

Вскоре после торжественного празднования 60-летия создания СССР, на пике короткого андроповского правления – в июне 1983 года было принято Постановление пленума ЦК КПСС «Актуальные вопросы идеологической, массово-политической работы партии». Понятное дело, что верный солдат идеологического фронта В. Баскаков не мог не откликнуться на его требования: *«Тщетны усилия тех западных киноведов, которые пытаются навязать советскому кино свою ориентацию, чуждые нам всем ценностные представления, как бы «переписать» заново историю нашего кино. Мы обойдемся без помощи такого рода советчиков и доброхотов… они выполняют одну социальную функцию, один классовый заказ – искажение природы социалистического общества, а значит, и социалистической культуры»* [Баскаков, 1984, с.7].

Поддержал партийную тему, правда, уже в контексте вскоре с треском провалившейся «государственной продовольственной программы», Ю. Черепанов. Рассуждая о слабенькой конъюнктурной ленте «Надежда и опора», ему было *«интересно отметить глубокую соотнесенность фильма «Надежда и опора» с актуальной проблематикой современной жизни, с теми конкретными и государственно важными вопросами, которые решает сегодня страна, воплощая в жизнь решения майского и ноябрьского (1982 г.) Пленумов ЦК КПСС, реализуя Продовольственную программу»* [Черепанов, 1984, с.60].

Не пожалел сочных партийных красок в своей рецензии на фильм «Ленин в Париже» и Е. Громов, провозглашая, что *«в работе наших старейших прославленных мастеров С. Юткевича и Е. Габриловича и их творческого коллектива страстно и убежденно раскрывается глубокая современность Ленина и ленинизма. Фильм «Ленин в Париже» принципиально обогащает нашу кинолениниану и с новой силой*

утверждает мировое гуманистическое значение советского кинематографа» [Громов, 1984, с.58].

Как обычно часть статей ежегодника было посвящено военной кинотематике. Ю. Тюрин писал, что фильм «Факт» *«предельно достоверно показал горькую, суровую правду войны без скидок на дальность событий, без скидок на время, он убирает даже намек на пацифизм, всепрощение»* [Тюрин, 1984, с.64]. А Е.Бауман, рецензируя «Звездопад», отметила, что *«Игорь Таланкин сделал очень человечный и очень грустный фильм. Фильм, пронизанный горечью о молодости, лучших годах жизни, отданных войне, о любви, жестоко оборванной, о жизни, выбитой из колеи: колесо, пущенное под откос, - неоднократно повторяющаяся тут метафора»* [Бауман, 1984, с.67]. Н. Суменов был убежден, что история, рассказанная в «Роднике», *«неторопливо и негромко, обретает характер эпического повествования, которое питают неиссякаемые истоки русского фольклора, русского народного творчества»* [Суменов, 1984, с.71].

Сюда же примыкала и рецензия А. Романенко на фильм о послевоенном детстве «Ночь коротка», где *«тема внутреннего роста мальчишки вписана в раму подлинной истории, созвучна теме послевоенного обновления жизни. ... К финалу картина обретает эпическое дыхание. Рассказывали авторы вроде бы историю одного мальчишки, а оказалось на поверку – писали штришок за штришком портрет целого поколения с его ранним мужанием и особенной исторической судьбой»* [Романенко, 1984, с.74].

С весьма спорным тезисом выступила в ежегоднике Е. Стишова, утверждая, что *«детективы и супербоевики, фильмы ужасов и фильмы катастроф потеряли свою абсолютную власть над зрительскими сердцами – скромные истории из жизни обыкновенных, ничем не примечательных женщин обладают, как выяснилось, огромной притягательной силой»* [Стишова, 1984, с.32]. И как бы подтверждая этот тезис, Г. Долматовская поясняла причины зрительского успеха мелодрамы П. Тодоровского «Любимая женщина механика Гаврилова»: *«Фильм был задуман и написан специально для Людмилы Гурченко. И она щедро вознаградила сценариста и режиссера, позволивших ей разнообразно, вольно, широко показать переливы своего многоцветного дарования, соблюдая и чувство меры и актерский такт»* [Долматовская, 1984, с.76].

Среди традиционной портретной галереи сборника выделялась статья М. Власова (1932-2004), посвященная не актеру и режиссеру, а киноведу и кинокритику Р.Н. Юреневу: *«Эмоционально заразительные, нестертые, свежие словесные образы авторских описаний в критических работах Юренева с резкой отчетливостью возбуждает в зрительской памяти облики очень разных, несхожих между собой фильмов – в своеобразии их сюжетной динамики, в пульсации пластических образов, звучаний, ритмов»* [Власов, 1984, с.103].

Экран 1982-1983 (1985, сдан в набор в августе 1984)

«Экран 1982-1983» был сдан в набор уже в период краткого правления К.У. Черненко (1911-1985) – в августе 1984. «Холодная война» по-прежнему была в разгаре. Продолжалось и воздействие власти на всё еще не до конца идеологически сознательных кинематографистов: в апреле 1984 года было

опубликовано Постановление ЦК КПСС и СМ СССР «О мерах по дальнейшему повышению идейно-художественного уровня кинофильмов и укреплению материально-технической базы кинематографии».

Удивительно, что ранее довольно чувствительный к руководящим указаниям официозный кинокритический цех на сей раз, по сути дела, ограничился лишь статей Н. Суменова «Верность правде истории», где отмечалось, что в дилогии «Люди на болоте» и «Дыхание грозы» В. Турова (1936-1996) *«фольклорные сцены, хотя они и занимают ... важное место, не становятся самоцелью, не отодвигают на второй план социально-классовую проблематику, но насыщают действие подлинной жизненностью, помогают создать на экране поэтическую реальность мира романа»* [Суменов, 1985, с.80].

Большинство материалов отечественной части ежегодника были посвящены фильмам на современную тему.

Тон рецензии М. Зака на фильм «Частная жизнь» был сдержанно-нейтральным. Критик отмечал, что эта работа Ю. Райзмана *«ближе к монодраме, здесь многое зависит от исполнителя центральной роли. Ульянов переводит проблему в характер, на котором время оставило свои зарубки, огрубившие его. Рисунок образа как бы прерывист, что связано с замыслом, когда судьба человеческая переламывается на ходу, болезненно и целительно»* [Зак, 1985, с.77].

Высокую оценку Ю. Тюрина получил остросоциальный, трагический фильм Э. Климова «Прощание»: *«Мне казалось, что Климову, чья судьба в кино складывалась сложно, противоречиво, будет чужда тема русской деревни. Думалось о нем как о режиссере – «горожанине». А он, следуя повести, замыслу трагически ушедшей из жизни Шепитько, ... справился с новым для себя материалом. Убедил в подлинности реально существующих для деревни многочисленных проблем, не свернул на путь идеализации, патриархальщины героев. Счастливо использовал народно-поэтические традиции. Обогатил нашу общую память. Совесть нашу…»* [Тюрин, 1985, с.89].

Столько же высоко Ю. Тюрин (правда, уже под псевдонимом Ю. Самарин) оценил и замечательный фильм Д. Асановой «Пацаны»: *«Асанова – максималистка по натуре. Она не может и не умеет работать вполсилы, отвечать на вопросы жизни стереотипами. Она любит и умеет мыслить, интересно и даже рискованно анализировать. Иначе для нее кино теряет свою нравственную и, следовательно, эстетическую значимость. А в духовную силу экрана она верит»* [Самарин, 1985, с.93].

Глубокую по смыслу рецензию на драму С. Соловьева «Наследница по прямой» опубликовала И. Шилова: *«Не тему предательства обсуждает автор фильма. Развивая свою тему – человек перед лицом жизни, человек перед лицом великой культуры, человек перед самим собой, - тему последовательно исследуемую в фильмах «Сто дней после детства» и «Спасатель», - С. Соловьев в новой работе более всего ироничен к им же самим ранее данным ответам. Время вносит свои поправки в простые и ясные отношения, художник не только ощущает их, но и предлагает в своей трилогии кардиограмму нравственных перемен, происходящих изменений»* [Шилова, 1985, с.35].

Е. Громов и М. Кузнецова посвятили свои рецензии наиболее заметным комедиям тех лет – «Вокзалу для двоих» Э. Рязанова и «Родне» Н. Михалкова.

Е. Громов писал, что «Вокзал для двоих» *«смотрится напряженно, с огромным волнением. Это – настоящая комедия. Не лирическая, хотя в ней есть лиричность; не сатирическая, хотя в ней есть сарказм и гнев; не трагикомедия, хотя в ней есть печаль и скорбь. ... Драматическое, острокофликтное произведение, вызывающее посредством смеха и удовольствия высокий катарсис: очищение, просветление, веру в жизнь и надежду на счастье»* [Громов, 1985, с.85].

М. Кузнецова подошла к «Родне» с ретроспективной точки зрения: *«Предыдущие фильмы Михалкова поражали вдохновенностью (хотя за фейерверком талантливости ощущалась строгая холодность разума), «нехотением» оставлять находки художественной фантазии «про запас», на следующую картину. Режиссер доказал, что ему доступна самая разная драматургия, он достоверно, но всякий раз неожиданно воссоздавал на экране картины ушедших лет, эпох. ... В «Родне» режиссер отказался от многих средств кинематографической выразительности, «Не работающих» на идею картины. Строгий реализм, никаких изысков, усложненных изобразительных метафор»* [Кузнецова, 1985, с.92].

Ранее я уже отмечал точность многих кинокритических прогнозов авторов ежегодников. Но на сей раз П. Черняев, посмотрев фильмы «Отставной козы барабанщик» Г. Мыльникова и «Портрет жены художника» А. Панкратова, похоже, сделал слишком оптимистический вывод о том, что эти *«две мосфильмовские ленты заявили о приходе в кино интересных, многообещающих режиссеров»* [Черняев, 1985, с.42]. Увы, скромная по своим художественным достоинствам лента «Отставной козы барабанщик» (1981) Г. Мыльникова (1937-2000), так и осталась его единственной полнометражной работой… Да и последующие работы А. Панкратова так и не стали по-настоящему важными событиями отечественного экрана…

Экран 1983-1984 (1986, сдан в набор в сентябре 1985)

«Экран 1983-1984» был сдан в набор в сентябре 1985 года, уже при власти М.С. Горбачева, в год 40-летия победы над гитлеризмом. Перестройка была еще в зародыше, и поэтому ежегодник еще мог себе позволить уже и тогда весьма сомнительное утверждение, что «Победа» Е. Матвеева и «Дума о Кавпаке» Т. Левчука дали миру образцы того, как *«новое – более глубокое и объективное – понимание истории войны проявило себя в кинематографическом искусстве»* [Тюрин, 1986, с.56]. Зато и сегодня нельзя не согласиться с тем, что *«щемящий лиризм воспоминаний о времени, когда еще кровоточили раны, оставленные в душах людей недавно окончившейся войной, пронизывает фильм П. Тодоровского «Военно-полевой роман»* [Бауман, 1986, с.140].

В целом содержание «Экрана 1983-1984» существенно отличалось в лучшую сторону от ряда предыдущих ежегодников.

После долгого перерыва в сборнике появилась статья Л. Аннинского, в данном случае – о фильме С. Герасимова «Лев Толстой» [Аннинский, 1986, с.82-87].

На сей раз не соблазнившись идеологической риторикой, вопреки мнениями многих рецензентов, Е. Громов писал, что фильму «Время

желаний» *«свойственна комедийно-пародийная интонация, что особенно чувствуется в первой его половине. Это не мешает, а, напротив, помогает рельефнее высветить поставленные в картине острые социально-психологические проблемы. ... как и в любом фильме Ю. Райзмана, в новой его работе профессионально все безупречно, все талантливо. А главное – фильм без дидактики поучителен»* [Громов, 1986, с.90].

Сопоставляя фильмы «Без свидетелей» Н. Михалкова и «Послесловие» М. Хуциева, М. Зак приходил к выводу, что *«при всех своих различиях фильмы-диалоги сближаются на основе разрабатываемого внутри них конфликта. Между активным гуманистическим началом и нравственной аномалией. Представленные в характерах, они разводятся полярно, как Он и Она, или, напротив, зазор явно сокращается, как в фильме М. Хуциева, где А. Мягковым сыграна одна из модификаций делового человека. В результате диалога герой, который и раньше не выглядел аномалией, начинает лучше слушать, теряет нравственную глухоту»* [Зак, 1986, с.37].

Высокую в ежегоднике получила драма «И жизнь, и слезы, и любовь»: *«В этом фильме изысканность и красота (пейзажа, музыки, выражений человеческих лиц) крупно, стилистически подчеркнуты, это вообще свойственно художественному почерку Н. Губенко, но особенно красивы здесь люди. ...Губенко великодушен к своим героям, если уж не великодушна к ним судьба. Он сознательно кончает картину на светлой, элегической ноте»* [Афанасьев, 1986, с.92-93].

Прекрасную рецензию на притчу «Парад планет» написала А. Гербер: *«Кинематограф Абдрашитова и Миндадзе действительно требует от зрителя активного соучастия. Прожить жизнь, не думая и не напрягаясь тоже, конечно, можно. Но если вспомнить, что она – одна, что мы живем, как писала Ахматова, - «в последний раз», и другого такого случая больше не представится, то невольно захочется предъявить к себе требования повыше, чем к простейшему организму... И хоть проживаем мы на жилплощади, ... но принадлежим все равно миру, и все катаклизмы – в нас. Новый фильм Абдрашитова и Миндадзе «Парад планет», на мой взгляд, как раз об этом»* [Гербер, 1986, с.97].

Начинающий в ту пору кинокритик А. Ерохин (1954-2000), впервые появившись в ежегоднике, опубликовал, возможно, свою самую традиционную по стилю рецензию (на криминальную драму «Соучастники»): *«Всегда ли мы бываем внимательны и участливы к близким и тем, кто подальше? Всегда ли даем право голоса своей совести? Всегда ли живем так, как должно, как достойно человека? Вот что говорит фильм»* [Ерохин, 1986, с.103].

Чрезвычайно строг и резок был в этот раз Р. Юренев, не оставивший камня на камне от поэтической автобиографии Е. Евтушенко «Детский сад»: *«Главная неудача фильма – нестройность, загроможденность, претенциозность сценария. Его эпизоды слабо связаны между собой, разностильны, зачастую подражательны, вторичны»* [Юренев, 1986, с.100].

Против вестернизации истории на экране выступила В. Ивановна (Есина): *«История и в самом деле удивительна. Пусть же экран донесет до нас эту ее удивительность, и пусть не тонет она в стонах, в крови, в предсмертных воплях, в диком посвисте всадников, мчащихся на экране. Вестерн – хороший жанр. Но история – интереснее...»* [Есина, 1986, с.42].

Остальные статьи ежегодника были посвящены фильмам на рабочую тему [Орлов, 1986, с.28-32], картинам «Берег» [Шацилло, 1986, с. 61-64], «Демидовы» [Самарин, 1986, с.104-106] и актерским портретам

[Закржевская, 1986, с.108-111; Левитин, 1986, с. 122-126; Фрейлих, 1986, с. 134-138].

Экран 1987 (1987, сдан в набор в сентябре 1986)

На первый взгляд, кажется, странным, что вслед за «Экраном 1983-1984» следует «Экран-87». Однако на деле всё объясняется довольно просто: составители ежегодника почувствовали, что зазор между материалами сборников и их реальным поступлением в продажу с годами стал слишком велик. К примеру, «Экран 1983-1984» дошел до покупателей лишь в 1986 году. Таким образом, было решено «перескочить» через несколько лет и «Экран-87» поступил в книжные магазины в 1987.

Да, сборник дошел до читателей в бурном перестроечном 1987, но был сдан в набор еще в относительно тихом 1986 и по своему содержанию всё еще напоминал «Экран 1983-1984».

Конечно, влияние наступившей перестройки уже чувствовалось на страницах «Экрана-87». Явные приметы этого: никаких подобострастных реакций кинокритиков на решения XXVII съезда КПСС и Постановление ЦК КПСС «О недостатках в практике приобретения и проката зарубежных кинофильмов».

Правда, «Экран-87» опубликовал и пропагандистскую статью В. Баскакова о, мягко говоря, малоудачном фильме «Битва за Москву», утверждая, что *«фильм Ю. Озерова продолжает ... традицию «Освобождения» и активно участвует в идеологической борьбе, сражаясь с фальшивками и инсинуациями о второй мировой войне, которых немало выбросил на экраны западный кинорынок»* [Баскаков, 1987, с.90]. Столь же положительные отзывы получили в ежегоднике и такие слабые картины, как «Багратион» [Самарин, 1987, с. 48-54]. «Челюскинцы» [Шацилло, 1987, с. 95-99], «И на камнях растут деревья» [Зоркий, 1987, с. 118-122].

Однако в целом в ежегоднике доминировали веяния нового времени. К примеру, была напечатана положительная рецензия на военную драму «Иди и смотри» еще недавно неугодного властям Э. Климова (избранного в мае 1986 главой Союза кинематографистов СССР): *«Картину Климова смотреть непросто, не сразу разбираешься в сложном от нее впечатлении. Но чем глубже погружаешься мыслью в стихию фильма, тем отчетливее осознаешь высшую правоту художника, решившего показать страдания людей, высоты их духа и низины падения такими, какими они были в своей неприкрашенной реальности»* [Громов, 1987, с.92].

Е. Стишова дала высочайшую оценку еще недавно «полочному» шедевру А. Германа «Мой друг Иван Лапшин», отмечая, что *«плотность письма у Германа такая, что и на третьем и на четвертом просмотре обнаруживаешь новые подробности. В художественном мире, где автор контролирует каждый клочок кинотекста, ничего не бывает «просто так». Каждый план, каждый ракурс, каждая мелочь сопряжены с концепцией, с замыслом максимально приблизить прошлое. В «Лапшине» нет ничего случайного и ничего служебного, втянутого в кадр в качестве*

сюжетной подпорки» [Стишова, 1987, с.109]. А Л.Маматова поддержала сатирическую направленность фильма «Голубые горы, или Неправдоподобная история» Э. Шенгелая: *«Не надо так истово и самозабвенно разыгрывать показушные спектакли на рабочем месте, подменять истинный труд его имитацией. Вспомни о чести и достоинстве, возьми на себя ответственность, ставь высокую цель и ее добейся! Вот к чему зовут авторы талантливой, умной и актуальной комедии»* [Маматова, 1987, с.106].

С содержательной и вдумчивой статьей о взаимоотношениях кинематографа и литературной классики выступил А. Плахов. Размышляя о творчестве С. Соловьева, кинокритик писал о том, какое *«любопытное столкновение «двух культур» нравственно-бытового поведения произвел С. Соловьев в своей подростковой кинотрилогии «Сто дней после детства», «Спасатель», «Наследница по прямой». Драма формирующейся юной души каждый раз поверяется в этих фильмах возвышенным духом классики – будь то Лермонтов, Толстой или Пушкин. И, на мой взгляд, порой даже вопреки намерениям автора обнаруживается культурная несовместимость классических образцов и мира шлягеров, джинсов, ментоловых жвачек»* [Плахов, 1987, с.39].

Переходя далее к анализу фильма «Несколько дней из жизни И.И. Обломова», А. Плахов пришел к выводу, что *«наиболее сложный случай представляют собой эксперименты с классикой (поясню, что не вношу в этот термин заведомо негативного значения) Н. Михалкова, несущие в себе внутренний спор тенденций культуры и «контркультуры». В художественном сознании этого режиссера с равной легкостью адаптируются классическая стройность, стилевая отточенность форм и сиюминутная, порой поверхностная напряженность построений. Делая своего «Обломова», он лихо включил персонажей романа в эпицентр сегодняшних разговоров о «деловых людях», «певчих дроздах» и «осенних марафонцах», об «инфантилизме», «полетах во сне и наяву» и прочем. Фильм получился слишком актуальным, для того, чтобы сохранились нити преемственности с шедевром Гончарова. Фильм оказался одной из возможных трактовок и не обрел свойственной роману классической завершенности»* [Плахов, 1987, с.43].

И в этом контексте А. Плахов был убежден, что «Васса» Г. Панфилова *«особенно веско за последнее время подтверждает самоценность определенного типа экранизации, основанной на внутреннем, а не на формальном родстве с классическим первоисточником»* [Плахов, 1987, с.43].

Литературовед Д. Урнов к экранизациям произведений русской классики отнесся гораздо строже: рецензируя «Жестокий романс» Э. Рязанова, он остался недоволен предпринятой известным комедиографом адаптацией пьесы А.Н. Островского «Бесприданница»: *«Классический текст не допускает подобного обращения с собой. Текст гибнет, но не сдается, и «победитель» в результате не получает ничего. А заодно с таким «победителем» и зритель остается ни с чем»* [Урнов, 1987, с.32].

Второй раз обращаясь к анализу творчества подававшего тогда большие надежды режиссера М. Беликова (1940-2012), А. Романенко, на мой взгляд, верно отметила, что *«фильм «Как молоды мы были» является как бы продолжением ленты «Ночь коротка». Но стилистика его принципиально иная. Если там было бы трудно провести границу между лирическими чувствами героев и исповедью автора, то здесь автор уже не так слит со своими персонажами, не так откровенен, не*

в той мере отдает себя. Уже слегка играет и самим материалом и мелодраматическим сюжетом. Нет-нет да и проглянут декорационные швы кинодействия. Но побеждает все-таки другое. Мысль о послевоенном поколении, авторское ощущение сопричастности его судьбе выводят фильм на иной уровень разговора, делают его серьезнее, значительнее» [Романенко, 1987, с.114].

А С.Шумаков абсолютно точно определял жанр комедии В. Меньшова: *«Любовь и голуби» - дразнящий режиссерской фантазией кинолубок. В нем проявлено немало выдумки и здорового кинематографического честолюбия. Авторы страстно хотят понравиться своим зрителям. ... Простота фильма «Любовь и голуби» обманчива. Перед нами, конечно, лубок, но вполне современный. Его кажущиеся наивность и непосредственность тонко маскируют расчет режиссера и вполне продуманный замысел»* [Шумаков, 1987, с.115].

Экран 1988 (1988, сдан в набор в сентябре 1987)

«Экран-88» был уже по-настоящему перестрочным. Впервые авторы ежегодника писали свои статьи без оглядки на цензуру и даже на 70-летний юбилей советской власти.

Резкий критический зачин дала Л. Маматова (1935-1996): *«В конце 70-х и в начале 80-х годов ландшафт кинематографа преобразился, поток грозил смыть искусство. Общее количество создаваемых фильмов оставалось прежним – примерно 156 в год. Но серьезных и достойных становилось все меньше. Так, предположим, в 1981-1985 годах было снято 360 картин на современную тему. А сколько среди них явлений подлинного искусства? Тут могут быть споры: 5, 15 или 20. Но и остальные тиражировались и демонстрировались многомиллионному зрителю. Драматизм отношений внутри самого кинематографа критика почти не замечала. Она ахала и изумлялась чудовищно возросшему количеству бездарных картин. Но считала их по инерции только никчемными. Между тем «никакие», то есть мертвые и потому безвинные, казалось бы, поделки, организуясь в поток, обнаруживали совокупный смысл, вполне внятные идеи. Противоположные идеям истинного искусства. ... В кинопотоке давала себя знать прежде всего бессодержательность драматургического конфликта. Вместо «ошибки» характеров, выражающей социально-психологические противоречия общества, предлагались мелкие стычки и случайные недоразумения. Бегство от конфликта, иными словами — от проблем самой действительности, претворенных в образы, основывалось на убеждении, будто и в реальной жизни социалистического общества противоречие перестало быть корнем жизненности, источником движения. Что развитие этого общества может осуществляться само собою, без осознания и разрешения противоречий. Даже если они весьма ощутимо дают о себе знать, следует сделать вид, будто их нет. Не предавать гласности, не делать достоянием общественного сознания, в том числе такой его формы, как искусство. Пусть взгляд зрителя ласкает картина ничем не потревоженного бытия. Такой именно установке и отвечал кинопоток»* [Маматова, 1988, с.20].

Согласитесь, таких бескомпромиссных текстов в ежегодниках не было никогда, даже в оттепельные времена…

А далее Л. Маматова предлагала читателям новую трактовку лучших фильмов первой половины 1980-х: *«Глубокое авторское сочувствие героям, боль от сознания зря пропадающей человеческой силы внятны в «Родне», «Параде планет», «Полетах во сне и наяву». Суетность и рутина бытия потому и тревожат художников,*

что они твердо верят в высокий удел, которого заслуживают показываемые люди. Так же, как «Остановился поезд» и «Голубые горы», эти фильмы неминуемо наводят на мысль об окончании определенного исторического периода, кризисе, который должен быть разрешен в серьезной, революционного значения борьбе. Чтобы установилось качественно иное состояние общества. Чтобы высвободились умственные и душевные силы героев, утвердилась жизнь с четким сознанием идеала и цели. Фильмы открывают зрителю горькую истину о застое, чтобы воспитывать потребность в переломе, жажду всестороннего обновления. Именно правдивость художественного содержания этих фильмов, а не слащавая ложь свидетельствует об историческом оптимизме их авторов, их убежденности в скором дне духовного пробуждения. И оно произойдет не с какими-то исключительными личностями, а с теми обычными, знакомыми зрителю в самой жизни и ему понятными людьми, которые показаны в этих фильмах» [Маматова, 1988, с.27].

И в завершении своей программной статьи Л. Маматова выступила с оптимистичным (как выяснилось уже потом, слишком оптимистичным) прогнозом на будущее, в том числе — кинематографическое: *«Ныне, когда общество вступило в переломный этап своего развития, искусству предстоит познать новую социально-историческую данность. Положительная, утверждающая сила все активнее дает о себе знать в самой жизни. Борьба за обновление, которую ведут бескомпромиссные и талантливые люди, найдет, надо надеяться, художественное претворение и обобщение на экране. Психологическая переориентация в среде самих художников вызвала паузу в сегодняшнем движении экранного творчества. Но верится, что ритм его придет в соответствие с ритмом перемен в самой действительности. Более того, подлинное искусство, несомненно, вновь наполнится опережающим знанием»* [Маматова, 1988, с.30].

Н. Зоркая (1924-2006), вновь после долгого перерыва ставшая одним из авторов ежегодника, свою замечательную статью посвятила главному триумфатору киноперестройки – Т. Абулдазе (1924-1994). Она рассматривала его антитоталитарную притчу «Покаяние» в рамках философско-поэтической трилогии: *«Три картины, разные по стилистике и выразительным средствам, по материалу и способам его трактовки, объединены сквозными темами и общей нравственной концепцией.*

Черно-белая графика «Мольбы», скорбный накал стиха и рокот горных потоков, башни-стражи, аулы-крепости, прилепившиеся к снежным отрогам, черные фигуры могучих и мрачных горцев, суровый и скудный обычай — в образном строе первого фильма уже завязываются узлы общих конфликтов, намечен резкий контраст противоборствующих начал. На одной чаше весов — вражда, недоверие, месть, ненависть, сталь клинков, кровь, варварство предрассудков, уходящих в языческую древность. На другой чаше — слезы любви и сострадания, которыми, поднявшись над своим миром, оплакивает женщина чужого племени убитого христианина, безвинную жертву вековой распри. Белизна покровов Девы-Красоты — и животное, жирно-материальное, дьявольское олицетворение зла в фигуре пошлого толстобрюхого урода.

«Древо желания», экранизация поэтической прозы Георгия Леонидзе, со своей импрессионистической цветовой живописью, со своими зарисовками и портретами сельских авторитетов, блюстителей морали, продолжает тему «без вины виноватых», гибнущих под натиском зла. Зло же мнит себя доброжелательством и присваивает право верховного суда над личностью якобы в интересах «всех»: рода, массы, нации. ...

В печальной фантасмагории, в гротескной трагикомедии, к каким близок уникальный, еще не знакомый экрану жанр «Покаяния», тема безвинных жертв обретает высокое звучание реквиема по погибшим в массовых расправах. Со всей

убедительностью исторической и художественной истины сказано: «зло, пришедшее к власти — это тупик». И «социальное зло настолько разрушительно, что способно истребить самое себя», как говорит об идее своего фильма постановщик. Его творение, отобразившее страшное и абсурдное время, озарено любовью и верой, оно окрыляет, дает путеводную нить надежды» [Зоркая, 1988, с.118].

Об еще одном ранее запрещенном фильме А. Германа («Проверка на дорогах») писал в «Экране-88» К. Щербаков: *«Горько, что фильм пролежал на полке много лет. Прекрасно, что дыхание его оказалось таким долгим»* [Щербаков, 1988, с.90].

Положительную рецензию на «полочную» драму Г. Панфилова «Тема» опубликовал Е. Громов: *«Фильм необычен для нашего кино уже по своему материалу. Если в картинах крупных зарубежных режиссеров, прежде всего Феллини и Бергмана, нередко выводится на экран фигура мятущегося, рефлектирующего художника, то мы подобные смятения обычно предпочитаем не показывать. Словно их вовсе нет и не может быть у членов СП СССР и других творческих союзов. Или выходит, что от таких внутрихудожественных проблем надо уберегать широкую публику? Они-де ей непонятны, неинтересны. Глубочайшее заблуждение! Главные вопросы художественного творчества — вопросы не только эстетические, но и этические, идеологические, общезначимые. ... «Тема» — смелый, яркий, глубоко патриотический фильм. Здесь можно было бы поставить точку в нашей статье, если бы не одно немаловажное обстоятельство. Фильм «Тема», выпущенный в прокат осенью 1986 года, был завершен производством еще семь лет назад. Все эти годы он лежал на полке. Фильм не устарел, он звучит удивительно злободневно. Тем не менее, уместно задаться вопросом: что испугало в нем людей, от которых тогда зависела его прокатная судьба? Ответ один. Испугала острая проблематика фильма. Обжег лед и пламень истины. Вероятно, и сейчас у фильма найдутся противники. Но сторонников, я убежден, неизмеримо больше»* [Громов, 1988, с. 95, 98].

Попытался найти свое место в киноперестречном потоке и Г.Капралов, утверждая, что *«фильм «Письма мертвого человека» воздействует на зрителя, скорее, общей атмосферой, и своей, если можно так сказать, «документальностью», осязаемостью деталей и подробностей ... и, хотя некоторые его герои остаются почти условными знаками, обладает завораживающей силой. Фильм лишен сюжетной пружины, порой затянут, но его создателей вела подлинная гражданская отвага повелительное чувство художников, которые должны сказать людям то, что их волнует»* [Капралов, 1988, с.85].

Высокую оценку А. Трошина получил изысканный фильм Р. Балаяна: *«Удивительно многоголосая и поразительно трезвая картина — «Храни меня, мой талисман». Всю меру ее трезвости и необходимости еще предстоит нам оценить, прочитав все без исключения ее голоса и образы. В том числе образ и функцию Болдино, живущего, как видим в фильме, пестро: со всеми его сарафанными старушками, самодеятельными мимами, с толпою паломников, для которых Пушкин — название выходного дня, и с избранными, кому он — ежедневная работа и молитва»* [Трошин, 1988, с.108].

А. Романенко хвалила остропроблемный фильм «Игры для детей школьного возраста»: *«Фильм поражает правдой деталей, ситуаций, иногда сдается, что речь идет о подлинном интернате, о реальных и существующих людях, и вместе с тем образы подростков таят в себе такое обобщение, что задумываешься не только о «трудных детях», но и о трудной судьбе подростков, потому что все они нуждаются в любви, нежности и доверии. Открытие фильма состоит не в исследовании*

нового пласта жизни, не в остроте сюжета, а в правде внутренних состояний юных героев, в передаче сложной гаммы чувств подростка — от полудетских надежд на необыкновенную любовь к выдуманному принцу через крушение иллюзий до открытия красоты в самой этой трудной жизни» [Романенко, 1988 ,с.103].

Неожиданно резок на сей раз был С. Шумаков, критикуя обласканного кинокритикой С. Соловьева за его фильм «Чужая Белая и Рябой», где есть *«сокровенная для авторов картины мысль, пафос которой состоит в отказе от идеи «высокого» искусства в пользу «низкой» прозы жизни, высвеченной нравственным законом. Но в связи с этим у меня невольно напрашивается вопрос: насколько эта позиция применима к фильму самого режиссера? Нашел ли он в себе силы отказаться от «искусства» во имя того, чтобы главный нравственный вывод картины был воспринят зрителем? Мне кажется, нет. Во всяком случае, известная сумбурность, фрагментарность изложения самого сюжета явно этому не способствовала»* [Шумаков, 1988, с.101].

Р. Юренев и А. Ерохин обратились в своих рецензиях к фильмам на военную тему. Фронтовик Р. Юренев писал: *«Я с волнением и трепетным сочувствием смотрел фильм «Ради нескольких строчек». Не скрою, что, зная о молодости режиссера, я старался найти в фильме неточности. На пальце одного из актеров мелькнуло обручальное кольцо. Их в годы войны офицеры не носили. А не русский ли патрон закладывает в магазин винтовки немец? Пуля, кажется, наша, остроконечная. Впрочем — не уверен: каких только пуль не было у противника... И я рад, что придирчивое это занятие выискивания ошибок не дало результатов. Да и замечать мелочи не следовало: фильм в целом правдив и поэтичен — той поэтической правдой, которую требует от художников незабываемая проза великой войны»* [Юренев, 1988, с.92]. А совсем молодой в ту пору кинокритик А. Ерохин обоснованно утверждал, что *«Порох» хороший фильм, честный. Но... Но мы к тому «но» вернулись, что еще раньше обозначили. Но хороший и честный этот фильм, справедливо замеченный кинокритиками, получил не слишком-то завидную прокатную судьбу - и Москве, скажем, шел в основном по клубам. Сними В. Аристов по той же фабуле ленту «оприкюченненную» — тут, конечно, количество копий сразу увеличилось, и фильм «прокатился» бы с соответственной рекламной помпой. Не получилось ли в результате, что упала цена на правду? Нет, спрос на нее явно растет. И это необходимо учитывать. ... Фильм «Порох» — серьезный. Он снят о том, что было на самом деле, на высоком уровне художественной правды. И снят ведь не только для кинокритиков»* [Ерохин, 1988, с.95].

Остальные кинообзоры ежегодника были написаны в более традиционном для ежегодника ключе [Бауман, 1988, с. 104-106; Кузнецова, 1988, с. 42-46; Шилова, 1988, с. 36-41].

Среди портретов помимо статьи Н. Зоркой о Т. Абуладзе выделялась статья В. Демина о творчестве Г. Данелия: *«С годами, как ожидается, крепнет глазомер и твердеет рука, искусство при полном владении ремеслом становится делом таким же простым, как дыхание. Только не у тех, кто боится этого в себе, — самоуверенности мэтра, безоглядного упрямства признанного корифея. Не у тех, кто хотел бы каждый раз начинать с самого начала, с нуля, с картинки, неотчетливо мелькнувшей в мозгу и неясно еще что обещающей. Он таков. В этом залог, что он никогда не повторится. И в этом же гарантия, что он еще не раз, не два — многократно удивит нас своим преображением»* [Демин, 1988, с.124].

Любопытно, что «Экран-88» сразу две статьи посвятил проблемам киноведения и кинокритики.

С. Дробашенко начал свою статью с рекой критики положения, сложившегося в советском киноведении к началу «перестройки»: *«Киноведение пришло к нам в середину восьмидесятых как отрасль знания, главным описательная. На то существовали своя логика и исторические причины. Молодая, как и сам кинематограф, наука о нем длительное время была занята выработкой собственной методологии, собиранием фактов. Проблемно-аналитический (как более зрелый) этап еще не наступил - он лишь угадывался… И вот, в силу, очевидно, малого опыта, увлеченное спецификой предмета, киноведение не почувствовало в какой-то период своего развития необходимости заострения, активизации исследовательской мысли. В послевоенные годы оно, как и раньше, оставалось, за редким исключением, инертным, пассивно-описательным. В нем не утвердился присущий развитой отрасли знания системный принцип, который помог бы преодолеть кастовую замкнутость, ограниченность исследовательского поля. И в конечном счете оно утратило то место в общественном сознании, какое заняло благодаря успехам самого кино раньше. На этой почве и развились затяжные кризисные явления в осмыслении киноискусства и критическом анализе фильмов, которые внесли свою лепту в благостную самоуспокоенность общественной мысли последнего двадцатилетия. … Киноведение не пытается (и никогда серьезно не пыталось) выявить закономерности колебаний художественного уровня фильмов на разных стадиях кинопроцесса, вскрыть причины периодически возрастающего потока серости. Предметом исследования не стали и такие явления, как сложившаяся в кинематографе система запретов и ограничений, вытекающая из ложно понятой идеи «исключительности» экранного зрелища, его якобы опаснейшей способности нанести обличительным изображением непоправимый идеологический ущерб »* [Дробашенко, 1988, с.143-144].

Далее С. Дробашенко переходил к критике издательской деятельности в области кино: *«В 1985 году вышло около 60 книг по киноискусству; за 1986 —- примерно столько же. Фундаментальных исследований по коренным проблемам истории и теории кино за последнее время не публиковалось вообще. Исключение — двухтомная монография Р. Юренева об С. Эйзенштейне. … Главный массив киноведения — сложившийся на протяжении многих лет «усредненный», промежуточный тип издания, в котором научность сдала позиции перед не знающей удержу, тотальной описательностью. Лишь с большими натяжками книги такого рода можно отнести к профессиональной литературе, поскольку воздействие их на творческий процесс ничтожно. Они являют собой непрерывно пополняющийся литературно-искусствоведческий фон, рекламно-развлекательное чтение с элементами познавательности, сопутствующие живому движению кино, но неизменно отстающие от него. Во всем ли здесь виноваты авторы? Нет, разумеется. Они, может быть, и хотели бы создавать разные книги, отчетливее дифференцировать литературу по степени ее научности. Но тут на сцене появляется могущественный книготорг, забравший ныне (и это тоже прямое наследие прошлого) немалую власть в издательском деле. Научную литературу, рассчитанную на профессионалов, как выясняется, издавать невыгодно: одни сплошные убытки (хотя книга — не спички и не керосин, и польза от нее иная). Приемлем для торгующих организаций именно неопределенный, гибридный тип — на него, как ни странно, деньги и покупатели находятся. Вот авторы, выполняя настойчивые пожелания комплексных искусствоведческих издательств, переходящих теперь на хозрасчет, и «дотягивают» научный текст до расхожей популярности, чтобы выйти хотя бы на тираж в 6—8 тысяч»* [Дробашенко, 1988, с.146].

Вроде бы о многом было сказано верно. Но вот, когда С. Дробашенко переходил к примерам, становилось ясно, что это критика из вчерашнего партийно-пропагандистского дня: *«подлинно научная, граждански бескомпромиссная истории советского кинематографа еще не написана. ... Из поля зрения исследователей уходит и нечто более важное: зависимость идеологии, социалистической культуры от коренных явлений реальной жизни, укрепление советской государственности, отраженное в фильмах, экранное истолкование социализма как ведущей, объединяющей силы общества. А это уж не узкокиноведческий, а серьезный идеологический просчет»* [Дробашенко, 1988, с.145].

М. Зак высказал свое мнение о кино и кинокритическом процессе, исходя из более современных позиций: *«Переломный момент отчетливо сказался в духовной жизни общества. Строгой проверке, а чаще всего — переоценке, включая шкалу мнимых ценностей, подверглись общая атмосфера творчества и конкретный материал разных искусств. Особенно много критических выступлений оказалось направлено в адрес кинематографа. Что в известном смысле закономерно, если иметь в вину традиционную близость экранного искусства к тем задачам и целям, которые выдвигаются на передний план в поворотные моменты развития общественной мысли и массовых настроений. Именно в эти периоды разрыв между намеченными перспективами и уровнем кинематографического мышления становится особенно заметен. ... уже можно подводить итоги новой критической волны: серость, маскируемая важностью темы, администрирование вместо руководства творческим процессом, ориентация не на лучшие вкусы публики. Вместе с тем элементы компанейщины, которые явно просматриваются, должны быть полностью заменены продуманным научным анализом сделанного, в его положительных и отрицательных накоплениях, конструктивной разработкой новых предложений. Киноведение способно повести научный анализ, опирающийся на долговременный исторический опыт и знание кинопроцесса. Что поможет скорректировать и случающиеся критические перехлесты, размашистую амплитуду иных выступлений — от догматизма до демагогии и обратно. ... Снимать самый верхний тематический слой и перерабатывать его в мнимо злободневное — это один путь, по-своему распространенный. Другой — стараться проникнуть до корневой системы, сделав ее предметом художественного анализа и тем самым видимой каждому взгляду. В равной мере это относится непосредственно к творческому процессу и к оценкам уже готовых фильмов»* [Зак, 1988, с.31].

Экран 1989 (1989, сдан в набор в сентябре 1988)

«Экран-89» был сдан в набор осенью 1988, когда «перестройка» продолжала набирать обороты. И ежегодник впервые за несколько лет возвратился к анализу творчества, увы, уже тому времени ушедшего из жизни А. Тарковского (1932-1986): *«Его фильм «Зеркало» можно было бы назвать еще более коротким словом — «Дом», и это отвечало бы его смыслу. Дом, семья, святая троица — мать, отец, ребенок — это ли не отзвук последних кадров «Андрея Рублева», песни песней Тарковского о разорении, опустошении родной земли, разрушении дома и воссоединении его в фресках? Человек, теряющий дом, покидающий дом, оторванный или отрывающийся от дома, становится голью перекатной, былинкой на ветру, его уносит в мировой океан, но и мировой океан тоже чувствителен к отступничеству, к отрыву от дома родительского, к пустоте родительских гнезд. Вспомним финал «Соляриса» — блудный сын на коленях перед отцом, цитата из Рембрандта посреди*

бунтующей неземной материи, которая, однако, усмиряется этим возвращением сына к отцу, его раскаянием, его просьбой о прощении» [Золотусский, 1989, с.78].

Ключевой в «Экране-89» стала статья Е. Стишовой «Лавры и тернии», где утверждалось, что *«отход публики от фильмов актуальной общественной проблематики — факт, который нуждался и нуждается в объяснении. Критики и киноведы, социологи и культурологи предлагают разные концепции. Одни сетуют на жесткость, рациональность режиссерского мышления, на дефицит душевности. Другие обращают внимание на глобальные процессы, захватившие и нас, грешных. Да, поляризация вкусов и предпочтений, да, преобладание молодежной аудитории и связанная с этим потребность в развлекательных жанрах — все так. Но неужели способность загораться общим социальным интересом, общими социальными эмоциями утрачена навсегда? И последний всплеск романтизма ушел в прошлое вместе с 60-ми? Оказалось, нет, не утрачена. Нынешний общественный подъем это доказал, и очень скоро»* [Стишова, 1989, с.31-32].

Далее Е. Стишова пыталась обобщить кинотенденции предшествующих десятилетий: *«Кинопроцесс ... все больше напоминал айсберг. Надводная часть — это главным образом усиленно насаждаемый «жанровый» кинематограф, шлягеры проката и прочие домашние радости плюс непроходимая скука «нужных» лент. И часть невидимая, подводная — пресловутая «полка» или малотиражные ленты. Многие ли видели «Короткие встречи» К. Муратовой тогда, в 67-м? Кому удалось посмотреть «Долгие проводы» до того, как картину объявили идеологически вредной? ... А «Иванов катер» Марка Осепьяна — оставил ли след этот фильм в чьей-нибудь памяти? Критика еще не ответила на вопрос, кому и зачем было нужно последовательно выкорчевывать из кинематографа все, что связано с драматизмом человеческой жизни вообще. Родилось жаргонное словечко «чернуха». Новый взгляд на минувшую войну — чернуха. Кризис николаевского режима, породивший революционную ситуацию в России, — чернуха. Трудности послевоенного быта — чернуха. Объективные противоречия современного социального развития — чернуха. Талант, растлевающийся в конформизме, — чернуха. На «полку» легли «Проверка на дорогах», «Долгие проводы», «Агония», «Тема», «Вторая попытка Виктора Крохина». ... Киноискусство спасли два фактора. Фактор объективного развития кинопроцесса, который подобен стихии, и обуздать его невозможно. (Можно лишь запретить отдельные его проявления. Что и делалось.) Второй фактор — стойкие художники, верные себе и идущие до конца. Их, на наше счастье, оказалось немало. ... Нам предстоит осмыслить перепады и парадоксы кинематографического развития 70-80-х годов. С одной стороны, неслыханное падение, нулевой уровень. Вершинные достижения мирового класса – с другой. И все это параллельно, в одной исторической ситуации»* [Стишова, 1989, с.33-34].

В отличие от оптимистичной Л. Маматовой [Маматова, 1988, с.20-30], Е. Стишова считала, что *«прекрасное будущее еще не вычитывается. Вычитывается возвращенное из небытия прошлое, которое могло бы быть прекрасным, если б не прозябало в подполье, — «Проверка на дорогах», «Тема», «Иди и смотри», — фильм, лишь с третьего захода запущенный в производство, «Жил-был доктор», года на полтора опоздавший к зрителю. Называю эти фильмы и думаю о том, как часто искусство опережает общественную мысль. Оно наперед знает то, к чему еще только подходит наука. Оно угадывает предстоящую смену эпох, их слом, предвосхищая рождение новых человеческих типов, новых отношений между людьми. Оно проникает в подсознание целых исторических этапов»* [Стишова, 1989, с.34].

Размышляя о будущем отечественного кинематографа, Е. Стишова была убеждена, что *«главное дело ... - инъекция культуры, необходимая кинематографу не меньше, чем кинотехника. А вот это уже задача посложнее. ... Что зрителю надо — это вопрос вопросов кинематографического бытия. Тут необходимо определиться в главном, стратегическом пункте: идти ли киноискусству за зрителем или постараться повести его за собой. Второй путь куда труднее: в отличие от первого, апробированного практикой последнего десятилетия, здесь нет рецептов. К тому же путь этот долгий — он рассчитан на определенный уровень культуры восприятия, и кинематографу здесь не сдюжить в одиночку»* [Стишова, 1989, с. 34-35].

Раздумья Е. Стишовой о зрительской аудитории были поддержаны в статье В. Толстых. Он настаивал, что *«отношения между кино и зрителем диалектичны. А это значит, что зритель, будучи заказчиком кино (ведь известно, что именно потребление «заказывает» производство — и в сфере материальной, и в сфере духовной), одновременно сам формируется, воспитывается искусством. Можно сказать так: каково искусство — таков и зритель. Мы любим, оправдывая волну «развлекаловки» на экране, сетовать на зрителя, который якобы только «развлекательности» (плюс «утешительности») и жаждет, ссылаться на неразборчивость, неприхотливость, неразвитость вкусов так называемого «массового зрителя». Он, зритель, действительно далеко не всегда разборчив и требователен в своих пристрастиях и ожиданиях. Но и эта ссылка неоправданная. Зритель сегодня такой, каким его сформировало и воспитало искусство, в частности те самые «серые», «никакие» фильмы, которые общественность ныне резко критикует. Проблема, видимо, в самом характере отношений, складывающихся и сложившихся, между зрителем и кинематографом. В том, обычно какое «магнитное поле», социальное и эстетическое, возникает между экраном и зрителем. Ясно, что кино должно считаться со зрителем, но считаться не значит обязательно соглашаться с ним и подлаживаться под него»* [Толстых, 1989, с.142].

На фоне нынешнего тотального засилья развлекательного кинематографа дальнейшие рассуждения В. Толстых читаются уже с оттенком ностальгии по утраченному: *«Лично я не против развлекательных, чисто зрелищных картин. Но когда именно они становятся основной или преимущественно духовной пищей миллионов, положение, согласитесь, возникает более чем странное и тревожное. Тут что-то произошло и происходит в самом общественном сознании людей, а кино есть одна из форм самосознания общества. Правда, высказывается и другая точка зрения, согласно которой каждый из нас всего-навсего «работник плюс потребитель», имеющий право после трудового дня развлечься и отдохнуть. Но этот взгляд на человека ничего общего с социализмом не имеет, хотя и очень устраивает бюрократов. Ведь из этой посылки следует нехитрая, но малопочтенная идея: ты мне хорошо поработай, а я тебе дам возможность хорошо отдохнуть. И тогда сам кинопроцесс превращается в удовлетворение «текущих потребностей» массы работающих, а главной функцией фильма объявляется «восстановление» физических и нервных сил человека (точнее, работника). Вот такое «рекреативное» кино и пытаются выдать за то, которого достойны массы. По мере того, как рыночные отношения начнут проникать в сферу культуры, обострится проблема «гуманизации» нашего искусства, его отношения к человеку и человеческим потребностям»* [Толстых, 1989, с.143].

А уж в следующем пассаже «массовый зритель», как очень скоро оказалось на практике, был просто идеализирован: *«Вспомним ситуацию 1977—1978 годов, когда наметился спад кинопосещений, и зритель стал уходить из кинотеатра. Госкино отреагировало на ситуацию, так сказать, стратегически: оно*

резко усилило тенденцию развлекательности. Началась пора кино «развлекаловки». Было придумано и «обоснование»: мол, советские люди имеют право после работы развлечься и отвлечься таким способом от серьезных проблем. Такие телепередачи и фильмы действительно нужны, но советские люди вовсе не просят, чтобы их только развлекали, отвлекали и делали так, как начали это делать в кино и на телевидении в те годы. Зритель он ведь очень интересно, я бы сказал, «хитро» устроен: пришел в кинотеатр, сел в кресло, чтобы развлечься, а требует, чтобы то, чем его решили развлечь, имело хоть какой-то смысл. Но мы зрителя знаем плохо, да и не хотим по-настоящему знать, чего он действительно хочет, не и учитываем его потребности, вкусы, ожидания, судим о нем крайне поверхностно и волюнтаристично, «на свой вкус». Некоторое время ориентация на развлекательность эффект давала, но очень недолго. Зритель быстро разобрался в пошлости попыток даже важнейшие историко-революционные темы использовать в целях развлекательности, превратить их в детективчики, бессмысленные кинаприключения. ...

Поэтому не надо «путать карты», считая, что зрители наши получают именно то кино, которое они заслужили и хотят. Это неправда. Не потому, что все зрители сплошь хорошие, эстетически требовательные и развитые, а потому, что зрители действительно имеют право на нечто большее, чем просто зрелище. Необходим кинематограф общественный, формирующий граждан, воспитывающий действительно общественного человека. Кинематограф жизненно важных вопросов, проблемный и обязательно предельно честный, правдивый. ... Надо, по моему убеждению, изменить, сменить саму «установку» на зрителя — перестать смотреть на него как на косную, отсталую массу, жаждущую только «хлеба и зрелищ». Зрителя тоже надо понять. Когда он знает, что ничего такого, что его волнует, тревожит, он в кино все равно не увидит, не услышит и не испытает, он, простите, невольно начинает смотреть на кино как на «киношку», от которой ничего хорошего, настоящего и серьезного не жди. ... Уточним: сначала само кино превращается в «киношку», а потом и зритель начинает привыкать смотреть на кино как на средство, удовлетворяющее, «скорее, массовую потребность в отдыхе и развлечении» (это я цитирую мнение автора серьезного искусствоведческого сочинения). Я думаю, что «проблема зрителя» в известной мере ложная, что она упирается в проблему кинематографа, которого зритель давно ждет и давно уже достоин. Зритель полон ожидания искусства, которое бы его захватило и потрясло правдой жизни, абсолютной честностью в постановке волнующих его вопросов и проблем. И если зритель многие наши фильмы не принимает, демонстрируя невнимание и непризнание, следует честно признаться: это вполне заслуженно — и сделать отсюда все необходимые выводы» [Толстых, 1989, с.146-147, 150].

Основная часть ежегодника, посвященная отечественному кино, была вновь отведена фильмам на современную тему.

И здесь, впервые после долгого перерыва на страницы «Экрана» вернулся полемический раздел: А. Гербер, М. Кузнецова и С. Шумаков спорили о фильме «Плюмбум, или Опасная игра».

А. Гербер считала, что *«фильм Вадима Абдрашитова и Александра Миндадзе не успокаивает и не бодрит. Иных, не исключено, и покоробит своей нелицеприятной правдой. Заранее предвижу раздражение зрителя, который привык относиться к искусству как к ухоженному в летние месяцы кладбищу, где все спокойненько и все пристойненько — «ни друзей, ни врагов не видать». Такого зрителя фильм, не исключено, покоробит и возмутит. Найдутся и другие, которые скажут, что это не наш мальчик, не наши преступники, не наши проблемы... Что они таких (такого) не видели — гадость какая-то, патология, болезнь... Да, болезнь, но все мы, так или иначе, ею больны, а на*

экране — ее открытая форма, выраженная в ярких симптомах. ... Мы еще не задумались о той разрушительной силе социальной активности, которую она несет, не подкрепленная нравственными идеалами, лишенная нравственных ориентиров. Абдрашитов и Миндадзе задумались» [Гербер, 1989, с.124].

Но с этим мнением была категорически не согласна М. Кузнецова: *«Мне бесконечно жаль мальчика по кличке Плюмбум. Мучает и не дает покоя вопрос: можно ли столь немилосердно всемогущей авторской волей взвалить на неокрепшие плечи ребенка невероятно тяжелый груз? Весь невеселый опыт разочарований в людях, нагромождений лжи, через которые проходит человек (да и то не каждый) к сорока годам. ... помноженная на талант бесстрастность режиссера в фильме о самых болевых нравственных вопросах нашего времени и не столь давнего прошлого вызывает спор, неприятие и — что хуже всего — непонимание. Опасаюсь, что молодое поколение может воспринять Плюмбума как пример для подражания»* [Кузнецова, 1989, с.130].

С. Шумаков был еще жестче в своих оценках: *«Если авторы фильма «Плюмбум, или Опасная игра» ставили перед собой задачу «разбудить» зрителя, заставить его задуматься над тем, какой разрушительной силой могут быть заряжены правильные слова, чем грозит обществу и человеку, в особенности молодому, принцип, согласно которому цель всегда оправдывает средства, то они своего добились. Фильм попадает, что называется, в десятку. Его смотрят, о нем спорят, он задевает всех, включая и тех, кто признаваться в этом не желает. ... В сущности, мы имеем дело ловушкой, интеллектуальным лабиринтом, в который очень легко втянуться, но выбраться из которого практически невозможно. ... Двоемыслие родителей оборачивается сплошной имитацией жизни. Стремление сына любыми средствами воссоединить слово и дело превращает эту жизнь в опасную игру. И так плохо, и этак плохо. Где же выход? Авторы не знают. И это неудивительно. Они оказались перед лицом одного из фундаментальных вопросов нашей истории, культуры, общественной жизни. ... Авторы фильма «Плюмбум, или Опасная игра» вытолкнули нас в сферу умозрительных построений и бросили там. Разбирайтесь, мол, как хотите. Мы вскрыли, поставили, заострили, а решать уже вам. Но решать мы не можем, потому что в картине отсутствует образ человеческой души. Нам некому сострадать, а значит, не на что обратить наше нравственное чувство. Холодный, сторонний взгляд, в котором нет ни капли сочувствия, вытравливает в картине все живое. А если оно прорывается, как это случилось, скажем, в сцене проводов Марии, то авторы безжалостно его уничтожают. И в итоге они оказываются пленниками собственного же замысла. Руслан Чутко беззастенчиво манипулирует людьми. Это безнравственно. Но, доказывая нам это, создатели фильма сами не заметили, как принялись манипулировать героем, потеряли свой нравственный ориентир и оказались в ситуации Плюмбума»* [Шумаков, 1989, с.131, 133, 134].

К этой дискуссии примыкала и статья А. Романенко: *«Сегодня экран разоблачает стереотипы нашего мышления, взрывает привычные схемы и подходы к анализу. По общепринятым ранее показателям герой фильма В. Абдрашитова «Плюмбум...» — подросток Руська — вполне может претендовать на роль положительного героя. Отличник, общественник, послушный сын. Но стоит соотнести мир Руськи с общечеловеческими нравственными ценностями: милосердие, любовь к ближнему — как все качества Руськи начинают мельчать и видятся как бы в ином свете. Знания, усвоенные им, — это всего лишь информированность, которая не может стать основанием человеческой культуры, отношения с родителями — ритуал, борьба с преступным миром — способ проверить свое «я», самоутверждение. Все выворачивается наизнанку, все меняет свои полюса»* [Романенко, 1989, с.44].

Однако «Плюмбум» был для А. Романенко лишь поводом для обобщения трактовок молодежной темы в отечественном кино: *«Как ни горько, но все-таки надо признать, что внутренняя жизнь молодого человека оставалась на десятилетия закрыта не потому, что так уж сложим и неконтактны с нами наши подросшие дети, а потому, что искусство страшилось вглядеться в их черты, описать их нравы, выслушать искреннюю исповедь. Потому, что это потребовало бы и новых способов анализа, и гражданской смелости, и даже готовности к тому, что фильм может ни увидеть света. Слишком сильны были препоны для подобных фильмов и книг, был пропущен целый период вызревания личности. Сейчас искусство принялось наверстывать упущенное, но делает это порой лихорадочно и торопливо, проникая лишь в верхний слой жизни. Потому что ушедшая вперед жизнь требует от искусства и новых форм общения, и новых инструментов анализа, и философской оснащенности, и социологического мышления, и дара публициста. … Еще десятилетие назад были широко распространены три точки зрения на современное поколение молодых. Одни утверждали, что молодежь у нас замечательная, героическая, почти сплошь горящая энтузиазмом. Другие сосредоточивались на негативных явлениях в молодежной среде. Даже преувеличивали их масштаб. Третьи иронизировали: еще две тысячи лет назад сетовали на падение нравов молодых, извечная история. Но при этом никто не оказался способным вникнуть в подлинную суть вопросов, волнующих саму молодежь, ощутить вину и ответственность старшего поколения, осмыслить роль той общественной атмосферы, что царила в семидесятые годы и влияла на духовный склад, на мироощущение юных. Сегодня проблема молодежи стала ключевой и в жизни и в искусстве. Обнаружились глубокие связи между вопросами воспитания и потребностью в дальнейшей демократизации общества в целом. Неудивителен тот острый интерес, который вызвали ленты, предложившие в разговоре о молодежи новый уровень правды»* [Романенко, 1989, с. 43, 46].

Своего рода иллюстрацией к последнему тезису стала статья В. Шмырова об одном из самых популярных в ту пору фильмов на молодежную тему — «Курьер»: *«Карен Шахназаров никогда не скрывал своего пристрастия к «жанровому» кино. Комедийная условность была для него органичной и в прошлых работах. В «Курьере» она естественна вдвойне: разве можно вести разговор о молодежи, не рассчитывая на соучастие зрительного зала? Во всяком случае, фильм, не форсируя найденную меру условности, не снижает и уровень разговора о реальных духовных ценностях, которые, на мой взгляд, и образуют его центральную проблему»* [Шмыров, 1989, с.122].

В своей рецензии на фильм «Хозяин» В. Фомин утверждал, что этот *«горький и мужественный фильм Баграта Оганесяна снят на удивление просто и строго. И в чем-то невольно похож на своего героя. Приглашая к серьезному, честному разговору о жизни, режиссер не заигрывает со зрителем, не расцвечивает горькое повествование колоритными шуточками, забавными аттракционами и прочими декоративными эффектами. Впрочем, не гонит он и слезу, не взвинчивает искусственно и без того напряженный и драматичный сюжет. Весь интерес, все внимание авторов почти безраздельно сосредоточены на фигуре главного героя. … К сожалению, как это уже не раз случалось в нашем кинематографе, судьба этой принципиально новой, программной работы сложилась драматично. Если в литературе и «Пожар» и «Печальный детектив» были замечены сразу, вызвали большой резонанс и получили заслуженную поддержку, то с «Хозяином» дело обернулось иначе. Картина вышла в прокат со шрамами, не досчитавшись некоторых ключевых деталей и эпизодов. Она получила вторую категорию и ничтожный тираж. На Всесоюзном кинофестивале в Киеве ее беззастенчиво*

вытолкнули из числа главных призеров, наградив премией, скорее, утешительной. Да и критика, отнесясь в целом благожелательно, по-настоящему не разглядела достоинств этой столь принципиальной для нашего кино работы» [Фомин, 1989, с.99, 101].

Получила поддержку ежегодника и экранизация С. Овчаровым лесковского «Левши»: *«Левша» ожил на экране, и радостно-удивительно: нет в фильме ученической робости перед писателем, нет и холодного академизма, нет и «левацкого» издевательства над классикой, произвола над текстом. Овчаров скрепляет действие голосом рассказчика, то есть автора или комментатора сказа. Рассказчик задает интонацию, столь важную для зрителя. В этих авторских объяснениях соединяются и простонародное лукавство и тот особый, лесковский говорок, без обаяния которого сказ о тульском косом Левше выглядел бы дешевой стилизацией. В этих объяснениях — и сатирическим, взятая у фольклора ирония, и ум, наконец. Рассказчик прибегает к расцвеченному слову, когда историческая информация, к примеру, обрастает карнавальной зрелищностью, окунается в стихию смеха, пародируется. Слово переливается красками, озорными нотками, здоровой юмористической подкладкой. Это неповторимый, чудотворный язык Лескова, понимание и приятие которого делает кинематографическое действо глубоким, свежим, родным. В своей картине Овчаров мешает притчу с народным балаганом, условность уличного театра — с привычной натуральностью кинематографической среды»* [Тюрин, 1989, с.102].

Заслужила похвалу и военная драма М. Пташука (1943-2002) «Знак беды»: *«Тяжелый фильм!» — слышишь вокруг. Да, о войне и комедии делать можно, тема войны необъятна и многогранна. Но искусство, которое прямо, честно, сурово говорит о том страшном, что пришлось пережить нашему народу, можно сравнить с очистительным огнем — такое искусство выжигает зло»* [Юренев, 1989, с.96].

Среди портретов кинематографистов выделялась статья А. Зоркого о творчестве реабилитированной перестроечным кинопроцессом К. Муратовой: «*Четыре фильма за двадцать два года. Два из них пролежали «на полке» двадцать и семнадцать лет. Фильм «Среди серых камней», безжалостно исковерканный редактурой, вышел под горьким авторским псевдонимом «Иван Сидоров». К счастью, сегодня об этом уже можно говорить в прошлом времени»* [Зоркий, 1989, с.157].

Экран 1990 (1990, сдан в набор в ноябре 1989)

«Экран-90», сданный в набор осенью 1989 года, увы, поставил финальную точку в истории ежегодников…

Освободившись от цензурных условностей, А. Ерохин в своем кратком обзоре истории советского кино писал, что понятие «массовая культура» носит универсальный, а не исключительно «западный» характер, как считалось в официозном киноведении. А *«массовый человек» — практически чуть ли не единственный тип героя всего нашего кинематографа, в особенности если взять 30—40—50-е годы. Бодрый архилояльный работяга, который с энтузиазмом встречает любой очередной призыв: целину поднимать или вредителей расстреливать, БАМ строить или гнилых «антилигентов» шельмовать. Этот герой, которого вырабатывала официальная советская культура в течение долгих десятилетий, — идеал «массового человека». И в приближении к этому идеалу в реальности мы достигли весьма больших успехов. «Массовый человек» всегда охотно собирается в легко управляемую толпу. ... создается гигантская круговая порука, вот так народ превращается в плебс, а*

чтобы он из этого состояния не выходил, нужна постоянная соответствующая духовная кормежка — эрзац-культура, масскультура. ... В течении почти всего советского периода у нас процветала официозная масскультура, поощряемая и пестуемая идеологическими органами. Пошлая, а во многом и подлая масскультура, поскольку служила она прежде всего тотальному оболваниванию и уже чисто количественно захлестывала культуру подлинную. ... монументальные фигуры доярок и сталеваров, свинарок и пастухов со снопами, молотами и пограничными собаками… Те же персонажи и кино населяли — только обретали они более симпатичный облик хороших актеров, что еще опаснее. Что же это, как не создание масскультуры, тоталитарной культуры, все эти свойские парни-трудяги, суровые, но справедливые ответработники, девчушки-хохотушки... В общем, киноведам безработица не грозит, поскольку историю советского кино предстоит переписывать заново, называя ложь ложью, компромисс компромиссом...» [Ерохин, 1990, с. 8-10].

К теме истории советского кинематографа обращался и В. Шмыров, настаивая, что существует *«давно назревшая потребность вглядеться в хрестоматийные (по учебникам) страницы прошлого, чтобы проверить основательность их выводов фактами, обстоятельствами, реальными судьбами, которым до сих пор находилось место разве что в сноске, в двух строчках мелким шрифтом, фатально подменялась номенклатурными радостями в виде широковещательных премьер «Красных колоколов». «Доверия» или «Ленина в Париже»* [Шмыров, 1990, с.15]. Кинокритик резонно напоминал читателям, что *«противоречивость времени и выразила герасимовская постановка «Тихого Дона». По-своему проникновенно, остерегаясь вульгаризации, следовал фильм за книгой Шолохова в изображении перипетий судьбы Григория Мелехова, которая никак не укладывалась в отведенное ей классовой борьбой русло. И одновременно в сценах с большевиками картина уныло соскальзывала в отработанные десятилетиями клише. Только происходило это, скорее, по инерции. Сознательная же попытка реанимировать пафос классовой борьбы, предпринятая, скажем, Ю. Райзманом в «Коммунисте», была не столько реакцией на «новые веяния», сколько на мертвечину последних лет сталинского правления, породивших монстров, очевидных для всех, — типа «Незабываемого 1919» М. Чиаурели»* [Шмыров, 1990, с.18].

Обращаясь уже к недавней истории советского кино, Л. Ельникова писала, что *«даже в самые тяжкие годы застоя, когда силы сопротивления диктатуре окаменевших догматов покидали многих художников, на «Ленфильме» снимались такие социально острые ленты, как «Премия» С. Микаэляна, «Старые стены», «Обратная связь», «Прохиндиада» В. Трегубовича, «Беда», «Пацаны», «Милый, дорогой, любимый, единственный» Д. Асановой. Они били тревогу, приковывали общественное внимание к болевым проблемам. С небывалой проникновенностью были показаны быт и бытие человека до войны и на войне в фильмах А. Германа «Мой друг Иван Лапшин» и «Двадцать дней без войны», в «Торпедоносцах» С. Арановича. Вызывала пронзительное, «чеховское» чувство горечи и печали фактически не увидевшая тогда экрана картина В. Сорокина «Жил-был доктор», герой которой, настоящий русский интеллигент, даже во времена безвременья находил в себе силы жить благородно, самоотверженно служить людям... С выходом «полочных» фильмов «Проверка на дорогах» А. Германа, «Вторая попытка Виктора Крохина» И. Шешукова и таких лент, как «Порох» В. Аристова, «Письма мертвого человека» К. Лопушанского, «Ради нескольких строчек» А. Рогожкина, все дружно заговорили о «новой ленинградской школе. ... Документализм, в лучшем смысле — фотографическая достоверность типажных данных персонажей, впечатляющая — на уровне перводвижений души, на грани подсознания — нюансировка*

психологических самочувствий, переживаний и поступков героев-актеров, абсолютная историческая выверенность изобразительно-пластического и звукового ряда. Все это, сплавленное воедино в образно насыщенном языке экранного письма, оживляющего, делающего «сиюминутными» отдаленные во времени события, действительно характерно для упомянутых выше и некоторых других ленинградских лент» [Ельникова, 1990, с.28].

Дискуссионный раздел «Экрана-90» был отведен социальной драме В. Пичула (1961-2015) «Маленькая Вера», наряду с «Покаянием» Т. Абуладзе ставшей главной сенсацией киноперестроечных лет.

От имени многочисленных сторонников дебютного фильма В. Пичула квалифицированно выступил В. Божович: *«Маленькая Вера», при том что ее авторы молоды, представляется мне работой наиболее зрелой и многообещающей. В ней совершенно нет стилистических изысков, зато достигнуто редкое единство между сюжетом, манерой повествования, изобразительными решениями ... , игрой актеров, достигающих полного соответствия между ситуацией, жестом, репликой и интонацией. Те, кому фильм не понравится (а таких наверняка будет немало), бросят ему упрек в натурализме. Я с таким упреком не согласен. ... Авторы «Маленькой Веры», сценаристка Мария Хмелик и режиссер Василий Пичул, не склонны списывать человеческие низости на бытовую среду. Здесь герои не противостоят обстоятельствам, не страдают под их гнетом, но существуют с ними в каком-то вялом согласии. Слишком откровенное изображение сексуальных развлечений молодых людей многих возмутило. А другое не возмутило? Вся картина жизни, в правдивости которой вряд ли возможны сомнения, не возмутила? ... Авторы «Маленькой Веры» смотрят холодным взором на своих недавних сверстников, они не сокрушаются, не обличают, не идеализируют они констатируют: такова жизнь. Они как будто никого ни в чем не хотят убеждать, и, может быть, именно поэтому их фильм приобретает особую убедительность. Фильм решительно не желает ничего подкрашивать и подслащивать. Он дает социальный диагноз и не претендует на большее. Хотите увидеть жизнь как она есть — идите и смотрите «Маленькую Веру». Хотите, чтобы вам «сделали красиво», помогли сохранить душевный уют, - к вашим услугам множество других фильмов, полный набор утешительных и развлекательных суррогатов. Только я предпочитаю «Маленькую Веру» и надеюсь, что она откроет в нашем кино новое направление — направление сурового и горького реализма. Думаю, что в плане общественного самосознания это именно то, что нам сейчас необходимо»* [Божович, 1990, с.128].

Более сдержанно, хотя тоже положительно оценил «Маленькую Веру» Ю. Богомолов: *«Картине предъявляется тот моральный счет, что должен быть адресован обществу, которое на протяжении довольно продолжительного времени обольщало и обольщалось относительно своего социального благополучия и нравственного здоровья, а затем и вовсе впало в спячку. ... Обнаружилось, что между поколениями не расщелина (как это можно было подумать, глядя фильм «Курьер»), а пропасть. В «Маленькой Вере» между людьми образовались звуконепроницаемые перегородки. Обыкновенно в конфликтах между «отцами» и «детьми» последние воплощают идеальное, романтическое начало. Здесь оба поколения погрязли в полубессознательном прозябании и в совершенно бессознательном взаимном озлоблении. ... Впрочем, отвага авторов имеет свой предел. Видно, что в какой-то момент они не удержались от того, чтобы не сгладить остроту коллизии. Это выражается в том, что «дети» слегка романтизируются, то есть предстают более осознанно живущими.*

Они даже предъявляют нечто вроде морального счета «отцам». Они испытывают своего рода рефлексию по поводу собственного образа жизни» [Богомолов, 1990, с.129].

А вот С. Шумаков посмотрел «Маленькую Веру» в ином ракурсе: *«Мешает же мне восхищаться мастерством режиссера, который с таким блеском воссоздал на экране жутковатую картину современных нравов, то, что можно было бы назвать невольным высокомерием. Не в том оскорбительном смысле, что, мол, автор брезгливо взирает на своих героев, понимая, что и они сами, и их дети от рождения приговорены жить по-свински, а в том смысле, что автор, как мне кажется, сам еще до конца не уяснил для себя той позиции, которую он занимает по отношению к своим героям. Особенно это чувствуется в сопоставлении портретов «отцов» и «детей». Увы, тут надо признать, что в фильме, как часто и в жизни, «дети» существуют за счет «отцов». В фильме дети выглядят раскованнее и умнее потому, что глупее, примитивнее, а подчас и карикатурнее выглядят взрослые. И в этой обратной зависимости заключена какая-то, подчеркну — художественная, неправда. Режиссер пытается сбить ее, нейтрализовать. Он постоянно набирает дистанцию, стремится остаться в пределах объективного взгляда, но как только ему это удается, открывается нечто еще более страшное — пустота. А в это «темное царство», где все «скованы одной цепью» и навечно прижаты к земле, не может пробиться не то что луч — даже проблеск света. Возможно, кому-то этот вывод и покажется откровением. Мне же, признаюсь, уже наскучило смотреть фильмы о любви, весь пафос которых сводится к мысли о ее тотальной невозможности»* [Шумаков, 1990, с.131].

Обращаясь к другой популярной в те годы ленте на молодежную тему — «Взломщику» известный ныне больше как автор телевизионных передач о кино С. Шолохов писал, что *«фильм романтизирует своего героя. Финал можно прочитать как вариацию мифа об искупительной жертве, разрушающей стену непонимания. Можно по-разному относиться к фильму, но одной цели он достиг: дорога назад к привычным схемам молодежного фильма отрезана. И хорошо бы навсегда. ... Огородников вырвал своего героя из привычного рок-контекста, прилежно сочиняемого и «отцами», и «детьми». И показал его подлинное место в культуре. Вот почему «Взломщик» резко отличается от музыкальных фильмов, где в главной роли снимается популярный певец, и от фильмов-испугов на тему молодежи. А значит, «Взломщик» принадлежит миру большого кино, в котором Валерий Огородников сделал свой первый, не во всем уверенный, но в главном твердый и многообещающий шаг»* [Шолохов, 1990, с.53].

Продолжая анализ фильмов молодежной тематики, М. Кузнецова подчеркивала, что *«фильм режиссера С. Соловьева «Асса» имел успех, и не только у молодежи. Режиссер роздал всем сестрам по серьгам, верно, каждый зритель найдет в картине то, что отвечает его пристрастиям и удовлетворяет запросам к кинематографическому зрелищу. ... Интеллектуал вправе расшифровать убогое представление как сатирический, утрированный образ «лилипутского» искусства эпохи застоя. Критик волен разматывать любой из предложенных режиссером «клубочков» — морально- этический, лирический, музыкальный, молодежный, детективный — благо, выбор велик. И, верьте автору этих строк, почувствует себя растерянным, обманутым, раздираемым (как буржуазное общество) противоречиями. Между нежеланием браниться и невозможностью пройти мимо драматургических неувязок (сц. С. Соловьева, С. Ливнева), подчас вялого текста, грубых погрешностей откровенно дурного вкуса. ... Прав ли критик Ст. Рассадин, справедливо назвавший «Ассу» игротекой, а вслед за тем потребовал от фильма боли, сострадания, соучастия? Подобные претензии могут быть предъявлены к кровоточащей плоти жизни, искусства, но никак не к*

искрометному, талантливому, переливающемуся коллажу. Коллажу, магически завораживающему, расчетливо выверенному и насквозь лукавому» [Кузнецова, 1990, с. 132, 134].

А анализируя менее заметный и подзабытый ныне фильм В. Сорокина «Соблазн», В. Иванова убеждала читателей, что он *«наследует лучшие традиции нашего школьного фильма: бережное отношение к самым юным, разговор не на разных уровнях, но на равных, потому что даже самое маленькое существо, снующее у тебя где-то под ногами, — личность. Во всем высоком смысле слова. То есть он, она могут быть и уже плохими, и уже хорошими, но они вступили в жизнь, в общество, у них есть сумма претензий, но есть и сумма обещаний. ... Да, говорят иные, надо как можно быстрее вводить детям инъекцию взрослой жизни — не знаю, так ли. Но давайте все-таки вводить постепенно. С обезболиванием. И уж во всяком случае, с любовью. Иначе шок. Иначе слом. Как в «Соблазне»* [Иванова, 1990, с.152].

Обстоятельные статьи Л. Аннинского и С. Фрелиха были посвящены трудной судьбе шедевров «оттепельного» киноискусства – фильмам «История Аси Клячиной, которая любила, да не вышла замуж» («Асино счастье») А. Кончаловского и «Застава Ильича» («Мне 20 лет») М. Хуциева.

Л. Аннинский очень точно писал о А. Кончаловском: *«Его фильмы не соединяются в единую цепь, и он это сознает. Он не похож на тех режиссеров, что, подобно Тарковскому, Хуциеву и Шукшину, всю жизнь бьют в одну точку, углубляются в одну неотменимую тему или, как он выразился, «всю жизнь снимают одну картину». Он другой, у него нет единого мира, для него нет единого решения, а есть в каждом случае множество «единственных решений». Кинематографично «все»; для каждого фильма надо искать новое решение, надо выдумывать его заново, надо изобретать велосипед. Главное — не повторяться. Он и не повторился. Ни разу. Что общего между жестко высвеченной аскетикой «Первого учителя» и увядшей, «осыпающейся» элегичностью «Дяди Вани», между шаловливой пышностью ностальгического «Дворянского гнезда» с его бронзовыми канделябрами и кристаллизованной эпичностью «Сибириады», на несколько поколений раскинувшейся под «ночной звездой»? Михалков-Кончаловский — как Протей, он меняет облик, он уходит от своих решений, спокойно наблюдая, как его следы заносит песком; он озабочен лишь тем, чтобы в каждом случае, говоря словами Трюффо, то, что хочется, сделать до конца. ... Появление «Асиного счастья» на этом пути одна из загадок искусства. Это действительно чудо: великий фильм, созданный как бы на очередном формальном приеме. Тут двойное чудо и двойная загадка. Во-первых, эта картина (по внутреннему самоощущению художника) сделана совершенно «бесформенно», «вне стиля», но именно она, как я убежден, достойна войти в историю мирового кино как шедевр, в котором форма и содержание находят друг друга. И, во-вторых, именно здесь, на стыке приемов ... родилось откровение, делающее «Асино счастье» не только лучшей работой Михалкова Кончаловского, но одним из ключевых пунктов в самопознании целого поколения, целой эпохи. «Асино счастье» — название ложное, казенное, навязанное фильму киноинстанциями. Настоящее название, идущее от сценария Юрия Клепикова и принятое режиссером: «История Аси Клячиной, которая любила, да не вышла замуж, потому что гордая была». Здесь — суть драмы, положенной на «колхозный фон»* [Аннинский, 1990, с.188].

С. Фрейлих утверждал, что в *«процессе духовного возрождения фильм Марлена Хуциева «Застава Ильича» занимает особое место. Фильм стал фактом не только искусства, но и фактом общественной борьбы. ... И ее били за то, что она верила. Три товарища, молодые герои картины, вольнолюбивые, независимые, ироничные, прямодушные, ранимые, с огромным чувством внутреннего достоинства, они*

не могли быть холуями и потому в глазах столпов бюрократического режима были потенциальными противниками его» [Фрейлих, 1990, с.193].

Как никогда сильным в «Экране-90» получился, на мой взгляд, раздел творческих портретов кинематографистов.

Обращаясь к режиссерским работам А. Смирнова, кинокритик А. Зоркий, в частности, писал об одном из самых опальных фильмов мастера: *«В 1975-м, в пору своего эфемерного появления на экранах в основном клубных кинозалов, «Осень» тогда стояла на отшибе. Но сегодня в картине Андрея Смирнова куда явственнее прочитываются родовые черты кинематографа, помышлявшего рассказать о поколении «шестидесятников», угодивших в долгую полосу застоя. Ведь не просто лирический раздрай чувств показали авторы фильма. Усталость, неприкаянность молодого поколения, не обретшего себя, сознательный уход в частную сферу жизни явственно прочитывались в этой паре, сбежавшей из северной столицы на природу...»* [Зоркий, 1990, с.164].

Восхищаясь талантом О. Борисова (1929-1994), кинокритик И. Шилова (1937-2011) особо останавливалась на его яркой работе в фильме А. Миндадзе и В. Абдрашитова «Слуга»: *«Борисову поручена не просто роль, но аллегория власти. Виртуозно, многопланово, собирая воедино признаки, черты, приметы явления, используя широчайший арсенал выразительных средств, лепит образ актер, представляя неисчерпаемый набор приспособлений, притворств, масок — от униженных, беспомощных, ничтожных до всемогущих, всевластных, сатанинских. Все мимикрии персонажа Борисова не случайны: в его руках весь набор преступных инструментов, с которыми он вербует свою свиту. ... Персонаж Борисова непрерывно переживает превращения, предстает то загнанным, пришибленным, горемычным, то неприступно начальственным, сокрушительно недосягаемым, парадно элегантным. К нему нельзя привыкнуть, он в любую минуту преобразится и уже тем самым докажет свою исключительность, свое вроде бы даже нечеловеческое происхождение, свое право на власть. Его глаза — усталые, слезливые, безразличные — вдруг, в одно мгновение, темнеют, зажигаются мистическим светом, излучают молнии. И эти глаза постоянно что-то внушают, гипнотизируют, подключаются к подсознанию, заставляют безукоризненно точно выполнять отданный приказ»* [Шилова, 1990, с.177].

Очень точно написана и статья Л. Закржевской о творчестве В. Гостюхина: *«Гостюхинский герой — человек без родной деревенской «вотчины». Оторванный от земли, проживающий в типовых блочных «пятистенках», пребывающий в своем замкнутом мире, он давно уже не верит «сказкам». Но он остается верен своей испытывающей «проверку на дорогах» времени врожденной натуре... Дух наживы, рвачества, «житейский интерес» всегда были чужды прочным, основательным, надежным мужикам Гостюхина. Готовым обвинить их в социальном бездействии можно напомнить кое- какие факты из русской истории... Героя — жертву нашей прекрасной социалистической эпохи актер уже сыграл. Героя-борца за правду народную ему, думается, еще предстоит сыграть»* [Закржевская, 1990, с. 182].

Итак, ежегодники «Экран» стали своего рода зеркалом советской кинокритики 1960-х – 1980-х, отражая ее взлеты и падения, вынужденные фигуры умолчания, идеологические пассажи, оттепельные и перестроечные надежды… Со времен выхода последнего ежегодника прошло уже больше четверти века. Потерял свою былую магию среди абитуриентов киноведческий факультет ВГИКа… Отечественная кинокритика с тех пор

существенно изменилась. И по сравнению с оттепельными и перестроечными временами – далеко не всегда в самую лучшую сторону. Появилась, к примеру, гламурно-глянцевая кинокритика, стёбная, но часто поверхностная кинокритика лихих интернетчиков…

Многих авторов ежегодных «Экранов» давно уже нет в живых… Какие-то из кинокритиков ушли в иные профессии… Но жизнь продолжается, и российская кинокритика, на мой взгляд, всё ещё в состоянии радовать истинных поклонников «десятой музы» глубиной аналитики и доказательностью аргументации…

Приложение

Основные политические события 1961-1990 годов в мире. События в СССР, имевшие отношение к кинематографу и кинокритике

Годы	***События***
1961	СССР направил ноту протеста США, связанную с высадкой антикастровского десанта на Кубе: 8 апреля. СССР успешно запустил первый в мире космический корабль с человеком на борту: 12 апреля. Начало строительства Берлинской стены – 13 августа. XXII съезд КПСС: 17-31 октября.
1962	Постановление ЦК КПСС «О мерах по улучшению руководства развитием художественной кинематографии»: 19 июля. Карибский кризис, завершившийся эвакуацией советских ракет из Кубы в обмен на обещание США отказаться от её оккупации: 14 октября – 20 ноября.
1963	Договор между СССР и США о создании «горячей» телефонной линии между Москвой и Вашингтоном: 20 июня. Постановление пленума ЦК КПСС «Об очередных задачах идеологической работы партии»: июнь. СССР временно (1963-1968) ослабил глушение на своей территории передач «Голоса Америки», «Би-Би-Си» и «Немецкой волны» на русском языке. Убийство президента США Дж. Кеннеди в Далласе: 24 ноября.
1964	Постановление ЦК КПСС «О работе киностудии «Мосфильм»: май. Вступление США во войну во Вьетнаме – 2 августа. Отрешение от власти Н.С. Хрущева на Пленуме ЦК КПСС. Избрание (на этом же пленуме ЦК КПСС) Л.И. Брежнева Первым секретарём ЦК КПСС: 14 октября.
1965	СССР в рамках конфронтации с США поставил Северному Вьетнаму ракетное вооружение: 5 апреля. 20-летний юбилей победы в Великой Отечественной войне – 9 мая.
1966	Выход Франции из военной организации НАТО: 21 февраля. XXIII съезд КПСС: 29 марта – 8 апреля. Визит президента Франции Де Голля в СССР: 20 июня – 1 июля. Начало «культурной революции» (1966-1976) в Китае: 8 августа.
1967	Война на Ближнем Востоке, разрыв СССР дипломатических отношений с Израилем: 5-10 июля. Постановление ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию общественных

	наук и повышению их роли в коммунистическом строительстве»: 14 августа. 50-летний юбилей советской власти – 7 ноября.
1968	Массовые волнения во Франции, поводом для которых стало увольнение директора парижской синематеки – май. Возобновление СССР глушения передач «Голоса Америки» и других западных радиостанций на русском языке на своей территории: 20 августа. Вторжение советских войск в Чехословакию: 21 августа.
1969	Постановление ЦК КПСС «О повышении ответственности руководителей органов печати, радио и телевидения, кинематографии, учреждений культуры и искусства за идейно-политическим уровень публикуемых материалов и репертуара»: 7 января. Вооруженный конфликт между СССР и Китаем на острове Даманский: март. Высадка американских астронавтов на Луну: 20 июля. Начало советско-американских переговоров об ограничении стратегических ядерных вооружений: 17 ноября.
1970	100-летний юбилей В.И. Ленина: 22 апреля. Двадцатипятилетний юбилей победы над Германией в Великой Отечественной войне – 9 мая. Подписание договоров СССР и ФРГ, ФРГ и Польши о признании послевоенных границ в Европе: август. Распространение войны во Вьетнаме на территорию Камбоджи. Присуждение Нобелевской премии по литературе А.И. Солженицыну.
1971	Великобритания обвинила 105 советских дипломатов в шпионаже. XXIV съезд КПСС: 30 марта - 9 апреля.
1972	Постановление ЦК КПСС «О литературно-художественной критике»: 21 января. Визит президента США Р. Никсона в СССР. Между СССР и США подписан договор об ограничении противоракетной обороны и по совместной космической программе "Союз» - «Аполлон»: 22-30 мая. Постановление ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии»: 2 августа. Торговый договор между СССР и США: 18 октября. 50-летний юбилей СССР – 30 декабря.
1973	Вооруженный мятеж в Чили. Убит Президент Чили С. Альенде. К власти в Чили пришел генерал А. Пиночет: сентябрь. Война на Ближнем Востоке: октябрь. Повышение мировых цен на нефть. В Париже опубликован первый том антисоветской/антикоммунистической книги А.И. Солженицина «Архипелаг ГУЛАГ»: декабрь.
1974	А.И. Солженицин выслан из СССР: 13 февраля. Визит президента США Р. Никсона в СССР. Подписан договор об ограничении подземных ядерных испытаний: 3 июля. Отставка президента США Р. Никсона: 8 августа. Визит президента США Дж. Форда в СССР: 23-24 ноября.
1975	СССР отказался от торгового договора с США в знак протеста против заявлений американского конгресса о еврейской эмиграции: 15 января. Окончание войны во Вьетнаме: 30 апреля. Тридцатилетний юбилей победы над Германией в Великой Отечественной войне – 9 мая. СССР вместе с 35 странами подписал в Хельсинки Заключительный акт Совещания по безопасности и сотрудничеству в Европе: 1 августа.

	Очередной перерыв в глушении «вражеских голосов» (кроме «Радио Свобода») – как следствие подписания Хельсинского акта. Совместный советско-американский космический полет: июль. Академику А.Д. Сахарову присуждена Нобелевская премия Мира: 9 октября.
1976	XXV съезд КПСС: 24 февраля - 5 марта. СССР и США заключили договор о запрещении подземных ядерных взрывов в мирных целях мощностью свыше 150 килотонн: 28 мая. Постановление ЦК КПСС «О работе с творческой молодежью»: 12 октября.
1977	Открытие Белградской конференции по контролю за выполнением решений Совещания по безопасности и сотрудничеству в Европе: 4 октября. 60-летний юбилей советской власти – 7 ноября.
1978	Государственный переворот в Афганистане, поддержанный СССР: 17 апреля.
1979	Постановление ЦК КПСС «О дальнейшем улучшении идеологической, политико-воспитательной работы»: 26 апреля. Заключение договора между СССР и США об ограничении стратегических наступательных вооружений: 18 июня. 60-летний юбилей советского кино – 27 августа. Второй государственный переворот в Афганистане, снова поддержанный СССР: 16 сентября. Ввод СССР войск в Афганистан, начало афганской войны – декабрь.
1980	В ответ на вторжение советский войск в Афганистан США приостановили ратификацию договора об ограничении стратегических наступательных вооружений, заявили о бойкоте Олимпийских игр в Москве и об эмбарго на поставки в СССР современных технологий и зерна: 4 января. Академик А.Д.Сахаров сослан в Горький. Указом Президиума Верховного Совета СССР он лишен звания трижды Героя социалистического труда, а постановлением Совета Министров СССР – звания лауреата Сталинской (1953) и Ленинской (1956) премий: 22 января. Проведение Олимпийских игр в Москве: 19 июля - 3 августа. СССР возобновил глушение передач «Голоса Америки» и других западных радиостанций на русском языке на территории СССР: с 20-21 августа. Движение «Солидарность» в Польше набирало силу.
1981	XXVI съезд КПСС: 23 февраля - 3 марта. Отмена США эмбарго на поставки зерновых в СССР: 24 апреля. Начало производства нейтронного оружия в США. Подписание контракта между СССР и ФРГ на поставку сибирского газа в Западную Германию: 20 ноября. Введение военного положения в Польше: 13 декабря. Заявление президента США Р.Рейгана по поводу недопустимости вмешательства СССР в дела Польши, объявление новый санкций против СССР: 29 декабря.
1982	Подписание контракта между СССР и Францией на поставку сибирского газа: 23 января. Британско-аргентинский вооруженный конфликт на Фолклендах: март-апрель. Постановление ЦК КПСС «О творческих связях литературно-художественных журналов с практикой коммунистического строительства»: 30 июля. Смерть Л.И.Брежнева: 10 ноября, приход к власти Ю.В.Андропова (1914-1984). Отмена США санкций, введенные против СССР в связи с событиями в Польше: 13 ноября. 60-летний юбилей СССР – 30 декабря.
1983	Франция высылала в СССР 47 советских дипломатов, обвиненных в шпионаже: 5

	апреля. Постановление пленума ЦК КПСС «Актуальные вопросы идеологической, массово-политической работы партии»: июнь. Визит в СССР канцлера ФРГ Г.Коля: 4-6 июля. Над территорией СССР сбит южнокорейский гражданский самолет: 1 сентября. Ю.В.Андропов выступил с заявлением, направленным против развертывания ракет «Перщинг-2» в Европе и отменил мораторий на развертывание ядерных ракет средней дальности: 24 ноября.
1984	Открытие в Стокгольме конференции по разоружению в Европе: 17 января. Смерть Ю.В.Андропова, приход к власти К.У.Черненко: 9 февраля. Постановление ЦК КПСС и СМ СССР «О мерах по дальнейшему повышению идейно-художественного уровня кинофильмов и укреплению материально-технической базы кинематографии»: 19 апреля. Заявление о Бойкоте СССР Олимпийских игр в Лос-Анджелесе: 8 мая. Визит в СССР президента Франции Ф.Миттерана: 21-23 июня. СССР высказал простест против американской военной программы «Звездных войн»: 29 июня. Визит члена политбюро М.С. Горбачева в Великобританию, его встреча с Премьер-министром М.Тэчер: 15-21 декабря.
1985	Смерть К.У.Черненко, приход к власти М.С.Горбачева: март. Возобновление переговоров об ограничении вооружений в Женеве: 12 марта. Сорокалетний юбилей победы над Германией в Великой Отечественной войне – 9 мая. Встреча М.С. Горбачева и Р. Рейгана в Женеве: 19-21 ноября.
1986	XXVII съезд КПСС: 25 февраля – 6 марта. Авария на Чернобыльской атомной станции: апрель-май. Председателем Союза кинематографистов СССР избран один из ведущих режиссеров Э.Г. Климов – май. Постановление ЦК КПСС. «О недостатках в практике приобретения и проката зарубежных кинофильмов»: 4 июня. Трехкратное падение мировых цен на нефть (с 29 до 10 долларов за баррель), резко усилившее экономический кризис в СССР: июнь. Объявление Н.С.Горбачевым начала «перестройки» в СССР: июнь. Визит в СССР президента Франции Ф.Миттерана: 7-10 июля. Встреча М.С. Горбачева и Р. Рейгана в Рейкьявике: 11-12 октября. Открытие Совещания по безопасности и сотрудничеству в Европе в Вене: 4 ноября. Возвращение академика А.Д. Сахарова из ссылки в Москву: декабрь.

1987	Визит М. Тэчер в СССР: 28 марта-1 апреля. Отмена СССР глушения большинства западных радиостанций на своей территории: 23 мая. Немецкий пилот-любитель М. Руст совершил нелегальный перелет из Гамбурга (через Хельсинки) в Москву (с приземлением практически на Красной площади): 27 мая. 70-летний юбилей советской власти – 7 ноября. Низкие мировые цены на нефть, способствующие дальнейшему падению экономики СССР и уровня жизни его населения. Визит М.С.Горбачева в Вашингтон. Подписание договора о ликвидации ядерных ракет средней дальности: 1-10 декабря. М.С.Горбачев объявлен на Западе Человеком года. Низкие мировые цены на нефть, способствующие дальнейшему падению экономики СССР и уровня жизни его населения.
1988	Начало вывода советских войск из Афганистана: 15 мая. Встреча М.С. Горбачева и Р. Рейгана в Москве: 29 мая – 2 июня. Визит в СССР канцлера ФРГ Г. Коля: 24-27 октября. Визит в СССР президента Франции Ф. Миттерана: 25-26 ноября. Отмена СССР глушения радиостанции «Свободная Европа» на своей территории: 30 ноября. Визит М.С. Горбачева в Нью-Йорк (ООН). Его заявление о сокращении советских вооруженных сил и начале вывода советских войск из Восточной Европы: 6-8 декабря. Низкие мировые цены на нефть, способствующие дальнейшему падению экономики СССР и уровня жизни его населения и к стремлению наиболее активной его части к разрешенной теперь эмиграции на Запад.
1989	Окончание вывода советских войск из Афганистана – 15 февраля. Президентом США становится Дж. Буш-ст. Многочисленные встречи М.С.Горбачева с западными лидерами (в том числе с президентом США Дж. Бушем-ст.) и его заявления о дальнейшем разоружении. Журнал «Новый мир» впервые в СССР начал публикацию книги А.И. Солженицина «Архипелаг ГУЛАГ» - июль. 70-летний юбилей советского кино – 27 августа. Начало разрушения Берлинской стены – 9 ноября. Свержение режима Т. Живкова в Болгарии – 10 ноября. Победа «Бархатной революции» в Чехословакии – 24 ноября. Победа антикоммунистической оппозиции на выборах в Венгрии – 26 ноября. Победа антикоммунистических сил в Румынии – декабрь. Смерть академика А.Д.Сахарова – 14 декабря. Мировые цены на нефть в целом остаются низкими, что приводит к дальнейшему падению экономики СССР и уровня жизни его населения.
1990	СССР дал согласие на объединение Германии – 30 января. XXVIII съезд КПСС: 2 – 13 июля. СССР дал согласие на вхождении объединенной Германии в НАТО – 14-16 июля. Многочисленные встречи М.С.Горбачева с западными лидерами. М.С.Горбачёву присуждена Нобелевская премия Мира. Мировые цены на нефть в целом остаются низкими, что приводит к дальнейшему падению экономики СССР и уровня жизни его населения.

Литература

Алексеев М. Александр Довженко // Экран 1974-1975. М.: Искусство, 1976. С.138-140.
Алексеев М. Армия народа и киноэкран // Экран 1976-1977. М.: Искусство, 1978. С.44-54.
Алексеев М. Чудодейственная сила (Шолохов и кино) // Экран 1980-1981. М.: Искусство, 1983. С.22-27.
Алексеева Н. Не так уже это мало – быть матерью… (Людмила Зайцева) // Экран 1982-1983. М.: Искусство, 1985. С.118-124.
Андреев Б. Дорога к главной роли (Марина Левтова) // Экран 1987. М.: Искусство, 1987. С.135-140.
Аннинский Л. Асино несчастье // Экран 1990. М.: Искусство, 1990. С.188-192.
Аннинский Л. Именно то, что нужно людям // Экран 1964. М.: Искусство, 1965. С. 121-125.
Аннинский Л. Мысли вслед фильму // Экран 1967-1968. М.: Искусство, 1968. С.27-34.
Аннинский Л. Не в этом дело, тятя! // Экран 1966-1967. М.: Искусство, 1967. С.98-104.
Аннинский Л. Нетрадиционный треугольник // Экран 1968-1969. М.: Искусство, 1969. С.80-81.
Аннинский Л. Похвальное слово Викниксору, ценителю латыни // Экран 1967-1968. М.: Искусство, 1968. С.53-55.
Аннинский Л. Ясная Поляна. Астапово. Вечность («Лев Толстой») // Экран 1983-1984. М.: Искусство, 1986. С.82-87.
Афанасьев А. Еще многое возможно… («И жизнь, и слезы, и любовь») // Экран 1983-1984. М.: Искусство, 1986. С.91-93.
Бабочкина Н. В начале было слово («Вишневый омут») // Экран 1980-1981. М.: Искусство, 1983. С.77-80.
Баскаков В. «Они сражались за Родину» // Экран 1974-1975. М.: Искусство, 1976. С.24-28.
Баскаков В. Евгений Замятин и кинематограф // Экран 1990. М.: Искусство, 1990. С.287-290.
Баскаков В. Жизнеспособность творчества (Слово о С. Герасимове) // Экран 1980-1981. М.: Искусство, 1983. С.118-120.
Баскаков В. Жизнь, отданная человечеству («Карл Маркс. Молодые годы») // Экран 1979-1980. М.: Искусство, 1982. С.84-88.
Баскаков В. Преемственность поколений (Заметки о молодых кинематографистах) // Экран 1976-1977. М.: Искусство, 1978. С.29-35.
Баскаков В. Советское многонациональное кино в движении, развитии // Экран 1981-1982. М.: Искусство, 1984. С.5-12.
Баскаков В. Страницы истории («Битва за Москву») // Экран 1987. М.: Искусство, 1987. С.86-90.
Баскаков В. Хорошая работа // Экран 1967-1968. М.: Искусство, 1968. С.72-75.
Бауман Е. Бюрократ, новатор и пара влюбленных в придачу // Экран 1966-1967. М.: Искусство, 1967. С.173-175.
Бауман Е. В чем счастье человеческое («Позови меня в даль светлую») // Экран 1977-1978. М.: Искусство, 1979. С.101-103.
Бауман Е. Верность великому писателю («Отец Сергий») // Экран 1978-1979. М.: Искусство, 1981. С.149-151.
Бауман Е. Вольный ветер романтики («Человек уходит за птицами») // Экран 1976-1977. М.: Искусство, 1978. С.104-107.
Бауман Е. Время и люди (Киев-84) // Экран 1983-1984. М.: Искусство, 1986. С.139-144.
Бауман Е. Конторские страсти («Шура и Просвирняк») // Экран 1990. М.: Искусство, 1990. С.138-143.

Бауман Е. Познай, где свет («Звездопад») // Экран 1981-1982. М.: Искусство, 1984. С.65-67.
Бауман Е. Связь времен (Минск-85) // Экран 1987. М.: Искусство, 1987. С.146-151.
Бауман Е. Сыновья своего времени (Время ее сыновей») // Экран 1975-1976. М.: Искусство, 1977. С.76-80.
Бауман Е. Тугой узел («Зина-зинуля») // Экран 1988. М.: Искусство, 1988. С. 104-106.
Бауман Е. Формула полета // Экран 1974-1975. М.: Искусство, 1976. С.124-129.
Бейлин А. Актер-69 // Экран 1969-1970. М.: Искусство, 1970. С.76-81.
Белова Л. «Дочки-матери». Неожиданный герой // Экран 1974-1975. М.: Искусство, 1976. С.89-92.
Белова Л. На все времена («Цену смерти спроси у мертвых») // Экран 1978-1979. М.: Искусство, 1981. С.87-89.
Блейман М. Архаисты или новаторы? // Искусство кино. 1970. № 7.
Блейман М. Начало // Экран 1965. М.: Искусство, 1966. С.143-144.
Блейман М. Опять экранизации?! // Экран 1968-1969. М.: Искусство, 1969. С.145-147.
Блейман М. Правила игры // Экран 1967-1968. М.: Искусство, 1968. С.80-82.
Блейман М. Размышления о штампах // Экран 1966-1967. М.: Искусство, 1967. С.166-170.
Богомолов Ю. «Маленькая Вера» // Экран 1990. М.: Искусство, 1990. С.129-130.
Божович В. «Маленькая Вера» // Экран 1990. М.: Искусство, 1990. С.128.
Бородин А. «Чайка» Аллы Демидовой // Экран 1971-1972. М.: Искусство, 1972. С.45-46.
Бородин А. Геноцид, век тринадцатый («Геркус Мантас») // Экран 1973-1974. М.: Искусство, 1975. С.41-43.
Бочаров А. Непреклонность и порыв («Горячий снег») // Экран 1973-1974. М.: Искусство, 1975. С.15-18.
Вартанов А. Истории, события, характеры // Экран 1968-1969. М.: Искусство, 1969. С.134-138.
Вартанов А. Мы и фильм Генриха Маляна // Экран 1971-1972. М.: Искусство, 1972. С.47-49.
Вартанов А. Телефильмы? А что это такое? // Экран 1970-1971. М.: Искусство, 1971. С.128-134.
Варшавский Я Достоинство // Экран 1968-1969. М.: Искусство, 1969. С.75-79.
Варшавский Я. Возвращение в кино // Экран 1965. М.: Искусство, 1966. С.124-132.
Варшавский Я. Комедия ошибок // Экран 1966-1967. М.: Искусство, 1967. С.105-111.
Варшавский Я. Работа фильма // Экран 1966-1967. М.: Искусство, 1967. С.20-24.
Варшавский Я. Сквозь хронику // Экран 1970-1971. М.: Искусство, 1971. С.92-93.
Варшавский Я. Фильм замедленного действия // Экран 1964. М.: Искусство, 1965. С. 44-51.
Вильчек В. Спектрограмма успеха // Экран 1975-1976. М.: Искусство, 1977. С.58-63.
Владимирова Е. Верность (И. Таланкину – 50) // Экран 1977-1978. М.: Искусство, 1979. С.154-157.
Власов М. Счастливый дар // Экран 1981-1982. М.: Искусство, 1984. С.103-106.
Галанов Б. Пропал смех // Экран 1968-1969. М.: Искусство, 1969. С.104-106.
Гербер А. «Мальчик, ты кто?» // Экран 1989. М.: Искусство, 1989. С.124-129.
Гербер А. Бой после войны («И тогда я сказал – нет…») // Экран 1973-1974. М.: Искусство, 1975. С.39-40.
Гербер А. Инна Чурикова // Экран 1976-1977. М.: Искусство, 1978. С.160-164.
Гербер А. Один раз в тысячу лет («Парад планет») // Экран 1983-1984. М.: Искусство, 1986. С.97-99.
Гершензон О. Неизвестный Виноградов // Искусство кино. 2011. № 7. С.136-144 http://edu.of.ru/attach/17/132678.pdf

Горелов Д. Первый ряд-61: «Человек-амфибия». 2001. http://www.ozon.ru/context/detail/id/200781/
Горюнова Н. Уроки жизни («Мужское воспитание») // Экран 1982-1983. М.: Искусство, 1985. С.96-98.
Громов Е. «Романс о влюбленных». И тебя позовет трубач // Экран 1974-1975. М.: Искусство, 1976. С.79-82.
Громов Е. Бремя желаний // Экран 1983-1984. М.: Искусство, 1986. С.88-90.
Громов Е. Виноградная лоза долины Вайо («Твой сын, земля») // Экран 1980-1981. М.: Искусство, 1983. С.72-75.
Громов Е. Вокзал надежды («Вокзал для двоих») // Экран 1982-1983. М.: Искусство, 1985. С.81-85.
Громов Е. Крылья мысли («Ленин в Париже») // Экран 1981-1982. М.: Искусство, 1984. С.54-58.
Громов Е. Лед и пламень истины («Тема») // Экран 1988. М.: Искусство, 1988. С.95-98.
Громов Е. Мечта о встрече // Экран 1979-1980. М.: Искусство, 1982. С.54-57.
Громов Е. Набат Хатыни («Иди и смотри») // Экран 1987. М.: Искусство, 1987. С.91-95.
Громов Е. Наш современник Фирдоуси («Сказание о Сиявуше») // Экран 1976-1977. М.: Искусство, 1978. С.108-111.
Громов Е. Обыкновенная женщина, или о полноте чувств («Странная женщина») // Экран 1978-1979. М.: Искусство, 1981. С.89-92.
Громов Е. Открытие личности // Экран 1971-1972. М.: Искусство, 1972. С.86-91.
Громов Е. Пафос профессии // Экран 1968-1969. М.: Искусство, 1969. С.94-95.
Громов Е. Хозяева своей судьбы («Любовь земная») // Экран 1975-1976. М.: Искусство, 1977. С.85-87.
Громов Е. Школьный киновальс // Экран 1978-1979. М.: Искусство, 1981. С.31-38.
Демин В. В жанре смеха («Иван Васильевич меняет профессию») // Экран 1973-1974. М.: Искусство, 1975. С.48-51.
Демин В. Трудись, терзайся и - не горюй! (Георгий Данелия) // Экран 1988. М.: Искусство, 1988. С.119-124.
Демин В. «Уроки «Мгновений» // Советский экран. 1973. № 24. С.4-5.
Долинский М., Черток С. Бабкаускас, которого мы не знаем // Экран 1964. М.: Искусство, 1965. С. 114-121.
Долинский М., Черток С. Два фильма по Пушкину // Экран 1966-1967. М.: Искусство, 1967. С.207-213.
Долинский М., Черток С. Метаморфозы // Экран 1967-1968. М.: Искусство, 1968. С.41-45.
Долинский М., Черток С. Смех и печаль // Экран 1968-1969. М.: Искусство, 1969. С.107-109.
Долматовская Г. Двадцать четыре часа из жизни женщины («Любимая женщина механика Гаврилова») // Экран 1981-1982. М.: Искусство, 1984. С.74-76.
Драч И. Когда художник щедр // Экран 1968-1969. М.: Искусство, 1969. С.88-90.
Драч И. Открытие // Экран 1965. М.: Искусство, 1966. С.29-32.
Дробашенко С. Впечатляющая панорама // Экран 1978-1979. М.: Искусство, 1981. С.11-17.
Дробашенко С. Заметки о современном киноведении // Экран 1988. М.: Искусство, 1988. С.143-148.
Дубровина И. И это Печорин? // Экран 1966-1967. М.: Искусство, 1967. С.202-203.
Егоров А. «Самый жаркий месяц». О непростом простаке // Экран 1974-1975. М.: Искусство, 1976. С.83-87.
Ельникова Л. Символ веры // Экран 1990. М.: Искусство, 1990. С.28-37.
Ермаш Н. Марина Неелова // Экран 1974-1975. М.: Искусство, 1976. С.159-161.
Ерохин А. «Некиношная война» («Порох») // Экран 1988. М.: Искусство, 1988. С.93-95.

Ерохин А. Что есть соучастие? («Соучастники») // Экран 1983-1984. М.: Искусство, 1986. С.102-103.
Есина В. Вестернизация истории…// Экран 1983-1984. М.: Искусство, 1986. С.38-42.
Зайцев Н. Никто не забыт, и ничто не забыто («Блокада») // Экран 1978-1979. М.: Искусство, 1981. С.76-80.
Зайцев Н. Оптимизм революционной перспективы («Доверие») // Экран 1976-1977. М.: Искусство, 1978. С.84-86.
Зак М. Автобиография любви («Объяснение в любви») // Экран 1978-1979. М.: Искусство, 1981. С.92-95.
Зак М. Большой киносеанс. Из наблюдений за кинопроцессом // Экран 1974-1975. М.: Искусство, 1976. С.111-116.
Зак М. Встречное движение («Ранние журавли») // Экран 1979-1980. М.: Искусство, 1982. С.103-106.
Зак М. Деловой человек на отдыхе («Частная жизнь») // Экран 1982-1983. М.: Искусство, 1985. С.75-78.
Зак М. Диалоги // Экран 1983-1984. М.: Искусство, 1986. С.32-37.
Зак М. Инфаркт как социальная категория, или к вопросу о зрелищности кино // Экран 1989. М.: Искусство, 1989. С.106-111.
Зак М. Мастер // Экран 1975-1976. М.: Искусство, 1977. С.134-137.
Зак М. Поверяя жизнью // Экран 1987. М.: Искусство, 1987. С.22-28.
Зак М. Режиссер выбирает позицию // Экран 1976-1977. М.: Искусство, 1978. С.63-69.
Зак М. Ступени анализа // Экран 1988. М.: Искусство, 1988. С.31-35.
Закржевская Л. «Я люблю играть героинь сильных…» (Елена Цыплакова) // Экран 1987. М.: Искусство, 1987. С.127-131.
Закржевская Л. Актер на экране// Экран 1981-1982. М.: Искусство, 1984. С.100-102.
Закржевская Л. В контексте времени (Евгения Глушенко) // Экран 1983-1984. М.: Искусство, 1986. С.108-111.
Закржевская Л. Единофамильцы (Нина Русланова) // Экран 1989. М.: Искусство, 1989. С.166-170.
Закржевская Л. Ждет от нас… (Наталья Сайко) // Экран 1988. М.: Искусство, 1988. С.125-128.
Закржевская Л. Леонид Куравлев // Экран 1979-1980. М.: Искусство, 1982. С.127-131.
Закржевская Л. Лидия Федосеева-Шукшина // Экран 1977-1978. М.: Искусство, 1979. С.114-120.
Закржевская Л. Маргарита Терехова // Экран 1978-1979. М.: Искусство, 1981. С.111-114.
Закржевская Л. Натура русская… // Экран 1971-1972. М.: Искусство, 1972. С.58-59.
Закржевская Л. Роли, созвучные времени (Станислав Любшин) // Экран 1980-1981. М.: Искусство, 1983. С.101-105.
Закржевская Л. Семь выстрелов над Редю-Маре // Экран 1967-1968. М.: Искусство, 1968. С.56-58.
Закржевская Л. Суть закономерности (Владимир Гостюхин) // Экран 1990. М.: Искусство, 1990. С.178-182.
Зеленко Н. Актер ведет разведку // Экран 1964. М.: Искусство, 1965. С. 142-147.
Зеленко Н. Гражданская позиция // Экран 1965. М.: Искусство, 1966. С.56-58.
Зиновьв М., Марков С. Середина потока // Экран 1966-1967. М.: Искусство, 1967. С.74-78.
Зиновьев М., Марков С. Никита из кино и сам по себе // Экран 1967-1968. М.: Искусство, 1968. С.64-66.
Золотусский И. Возвращение // Экран 1989. М.: Искусство, 1989. С.78-81.
Зоркая Н. Госпожа удача // Экран 1973-1974. М.: Искусство, 1975. С.69-71.
Зоркая Н. Костя Иночкин в подполье // Экран 1964. М.: Искусство, 1965. С. 52-60.

Зоркая Н. Наброски к биографии (Тенгиз Абдуладзе) // Экран 1988. М.: Искусство, 1988. С.110-118.
Зоркий А. «Белеет парус одинокий…» (Кира Муратова) // Экран 1989. М.: Искусство, 1989. С.152-157.
Зоркий А. …Из «Прощай, Гульсары» // Экран 1969-1970. М.: Искусство, 1970. С.52-55.
Зоркий А. А значит, нам нужна одна победа (Андрей Смирнов) // Экран 1990. М.: Искусство, 1990. С.162-167.
Зоркий А. Истоки героизма // Экран 1970-1971. М.: Искусство, 1971. С.32-34.
Зоркий А. Комментарии к зрелищу // Экран 1987. М.: Искусство, 1987. С.118-122.
Зоркий А. Мимино – по-грузински «Сокол» // Экран 1976-1977. М.: Искусство, 1978. С.208-209.
Зоркий А. О любви? // Экран 1971-1972. М.: Искусство, 1972. С.77-79.
Зоркий А. Тегеранское дело // Экран 1980-1981. М.: Искусство, 1983. С.137-140.
Иванова В. Алексей Толстой и кино // Экран 1966-1967. М.: Искусство, 1967. С.199-201.
Иванова В. Евгений Леонов // Экран 1975-1976. М.: Искусство, 1977. С.149-153.
Иванова В. Евгения Симонова // Экран 1976-1977. М.: Искусство, 1978. С.128-129.
Иванова В. Любовь Румянцева // Экран 1966-1967. М.: Искусство, 1967. С.79-80.
Иванова В. Мадонна из подворотни («Соблазн») // Экран 1990. М.: Искусство, 1990. С.149-152.
Иванова В. Сердце матери // Экран 1967-1968. М.: Искусство, 1968. С.21-23.
Иванова Т. «Сто зачарованных дней» («Сто дней после детства») // Экран 1975-1976. М.: Искусство, 1977. С.92-96.
Иванова Т. «Трудно» - «еще труднее» - «совсем трудно»… // Советский экран. 1969. № 24.
Иванова Т. «Трудно» - «еще труднее» - «совсем трудно»… // Экран 1969-1970. М.: Искусство, 1970. С.90-95.
Иванова Т. Борис Андреев // Экран 1974-1975. М.: Искусство, 1976. С.148-153.
Иванова Т. О дружбе фронтовой («В бой идут одни старики») // Экран 1974-1975. М.: Искусство, 1976. С.48-51.
Иванова Т. Эпизодическая роль // Экран 1964. М.: Искусство, 1965. С. 125-130.
Игнатьева И. След души (Дерево Джамал») // Экран 1980-1981. М.: Искусство, 1983. С.81-82.
Игнатьева Н. Продолжение разговора // Экран 1966-1967. М.: Искусство, 1967. С.28-30.
Игнатьева Н. Юмор, поэзия, мудрость // Экран 1965. М.: Искусство, 1966. С.52-55.
Ильина Н. Я поверила… // Экран 1968-1969. М.: Искусство, 1969. С.101-104.
Иноверцева А. Последний день каникул // Экран 1965. М.: Искусство, 1966. С.34-37.
Казакова Р. Все должно быть по-человечески // Экран 1969-1970. М.: Искусство, 1970. С.44-46.
Казаринов В. Звание – солдат Отчизны («Высокое звание») // Экран 1974-1975. М.: Искусство, 1976. С.46-48.
Камшалов А. Властитель дум // Экран 1975-1976. М.: Искусство, 1977. С. 23-35.
Капралов Г. «После», которого не должно быть («Письма мертвого человека») // Экран 1988. М.: Искусство, 1988. С.84-86.
Капралов Г. Березы Егора Прокудина // Экран 1974-1975. М.: Искусство, 1976. С.74-76.
Капралов Г. Все началось с премии // Экран 1975-1976. М.: Искусство, 1977. С.66-69.
Капралов Г. Прометей XX века («Взлет») // Экран 1978-1979. М.: Искусство, 1981. С.188-190.
Капралов Г. Фильмы и символы // Экран 1965. М.: Искусство, 1966. С.82-84.
Капралов Г. Через сердце поэта // Экран 1966-1967. М.: Искусство, 1967. С.16-20.
Караганов А. Великая Отечественная война в образах советского киноискусства // Экран 1974-1975. М.: Искусство, 1976. С.8-16.

Караганов А. Драма виноватых // Экран 1970-1971. М.: Искусство, 1971. С.57-62.
Караганов А. Ответственность критики // Экран 1971-1972. М.: Искусство, 1972. С.92-96.
Кардин В. Оба лучше // Экран 1964. М.: Искусство, 1965. С. 66-73.
Кардин В. Сходятся ли параллельные линии? // Экран 1965. М.: Искусство, 1966. С.88-91.
Кваснецкая М. Не мода, талант // Экран 1968-1969. М.: Искусство, 1969. С.91-93.
Кваснецкая М. Состязание // Экран 1964. М.: Искусство, 1965. С. 61-65.
Кладо Н. Так в чем же дело, критик? // Экран 1966-1967. М.: Искусство, 1967. С.98-104.
Кожевникова Н. Узнавая себя («Зеркало для героя») // Экран 1990. М.: Искусство, 1990. С.135-138.
Кожухова Г. Ильф, Петров и другие // Экран 1971-1972. М.: Искусство, 1972. С.72-74.
Колесникова Н. «Не бежать за первой строчкой…» // Экран 1965. М.: Искусство, 1966. С.144-145.
Колесникова Н. Софико Чиаурели // Экран 1966-1967. М.: Искусство, 1967. С.82-83.
Комаров С.В. Киноискусство Чехословацкой социалистической республики» (1945-1970). М.: Изд-во ВГИК, 1974. С.62.
Коробков Л. Характеры и обстоятельства // Экран 1975-1976. М.: Искусство, 1977. С.48-58.
Коробов В. «…О судьбе и времени» // Экран 1978-1979. М.: Искусство, 1981. С.139-145.
Кремлев Г. Рождается комическая // Экран 1965. М.: Искусство, 1966. С.108-110.
Кривицкий К. Современник (М. Ульянову – 50) // Экран 1977-1978. М.: Искусство, 1979. С.147-153.
Кудин В. Дума о народном подвиге («Дума о Ковпаке») // Экран 1974-1975. М.: Искусство, 1976. С.38-42.
Кузнецов М. Дебют, обещающий многое… // Экран 1964. М.: Искусство, 1965. С. 136-142.
Кузнецов М. Когда есть настоящий герой («Человек, которому везло») // Экран 1978-1979. М.: Искусство, 1981. С.99-102.
Кузнецов М. О страстях человеческих («Единственная») // Экран 1976-1977. М.: Искусство, 1978. С.100-104.
Кузнецов М. Победы и поражения Егора Трубникова // Экран 1964. М.: Искусство, 1965. С. 39-44.
Кузнецов Ф. О мужестве и силе советского человека («Коней на переправе не меняют») // Экран 1980-1981. М.: Искусство, 1983. С.66-68.
Кузнецова М. «Мальчик, ты кто?» // Экран 1989. М.: Искусство, 1989. С.129-131.
Кузнецова М. Василий и Василиса // Экран 1981-1982. М.: Искусство, 1984. С.67-69.
Кузнецова М. Для кого эта земля? // Экран 1988. М.: Искусство, 1988. С.42-46.
Кузнецова М. Достоевский: образ и облик // Экран 1980-1981. М.: Искусство, 1983. С.87-89.
Кузнецова М. Живые души и мертвый сезон («Асса») // Экран 1990. М.: Искусство, 1990. С.132-134.
Кузнецова М. С тревогой («Родня») // Экран 1982-1983. М.: Искусство, 1985. С.90-93.
Кукаркина Т. Логика успеха (Розыгрыш») // Экран 1976-1977. М.: Искусство, 1978. С.118-121.
Курбатов В. Воспоминание и надежда // Экран 1989. М.: Искусство, 1989. С.178-180.
Лагина Н. Алексей Петренко // Экран 1977-1978. М.: Искусство, 1979. С.121-126.
Левитин М. Ждать новых встреч (Наталья Вавилова) // Экран 1983-1984. М.: Искусство, 1986. С.122-126.
Левитин М. Путь наверх или Поиски виновных // Экран 1990. М.: Искусство, 1990. С.38-44.
Левшина И. Актер на экране // Экран 1967-1968. М.: Искусство, 1968. С.76-79.
Левшина И. Две награды // Экран 1971-1972. М.: Искусство, 1972. С.36-38.

Левшина И. Жизнь Гекльберри Финна почти без приключений («Совсем пропащий») // Экран 1973-1974. М.: Искусство, 1975. С.32-34.
Левшина И. Об одном изобретении // Экран 1965. М.: Искусство, 1966. С.85-87.
Левшина И. Режиссура или антирежиссура? // Экран 1968-1969. М.: Искусство, 1969. С.148-149.
Левшина И. С авторской волны // Экран 1966-1967. М.: Искусство, 1967. С.105-11.
Левшина И. Уроки «Состязания» // Экран 1964. М.: Искусство, 1965. С. 60-65.
Левшина Л. Превращения Дони Трубниковой // Экран 1964. М.: Искусство, 1965. С. 116-121.
Липков А. // Экран 1970-1971. М.: Искусство, 1971. С.94-98.
Липков А. Кинематографический Чехов // Экран 1971-1972. М.: Искусство, 1972. С.37-44.
Липков А. Последний суд // Экран 1970-1971. М.: Искусство, 1971. С.62-69.
Липков А. Хроника Хейфица («Плохой хороший человек») // Экран 1973-1974. М.: Искусство, 1975. С.24-26.
Липков А. Щедрость // Экран 1969-1970. М.: Искусство, 1970. С.46-49.
Листов В. «Но только нет судьбы поэта…» («Последняя дорога») // Экран 1989. М.: Искусство, 1989. С.114-118.
Лищинский И. Цена «модерна» // Экран 1966-1967. М.: Искусство, 1967. С.170-172.
Лищинский И. Через ступеньку // Экран 1967-1968. М.: Искусство, 1968. С.62-63.
Лищинский И. Эффект участия // Экран 1965. М.: Искусство, 1966. С.78-80.
Лордкипанидзе Н. Другими глазами // Экран 1965. М.: Искусство, 1966. С.133-137.
Лордкипанидзе Н. И общее и свое («Мелодии Верийского квартала» // Экран 1973-1974. М.: Искусство, 1975. С.44-47.
Лордкипанидзе Н. Кто ты? // Экран 1968-1969. М.: Искусство, 1969. С.85-87.
Лордкипанидзе Н. Открытие и повторение // Экран 1967-1968. М.: Искусство, 1968. С.59-61.
Лордкипанидзе Н. Самое опасное // Экран 1966-1967. М.: Искусство, 1967. С.178-181.
Макаров А. Андрей из 170-й// Экран 1989. М.: Искусство, 1989. С.180-185.
Маматова Л. Накануне обновления // Экран 1988. М.: Искусство, 1988. С.20-30.
Маматова Л. Невероятное очевидное // Экран 1987. М.: Искусство, 1987. С.103-106.
Марков С. Легенда и быль // Экран 1970-1971. М.: Искусство, 1971. С.36-38.
Маркова Ф. Любовь, смерть, жизнь… // Экран 1969-1970. М.: Искусство, 1970. С.61-64.
Маркова Ф. Просто война // Экран 1970-1971. М.: Искусство, 1971. С.40-43.
Маркулан Я. Знакомьтесь: Илья Авербах // Экран 1968-1969. М.: Искусство, 1969. С.82-84.
Марченко В. О меньшем брате и верности (Белый Бим Черное ухо») // Экран 1977-1978. М.: Искусство, 1979. С.98-101.
Материалы XXVI съезда КПСС. М., 1981. С. 61-63.
Материалы Пленума Центрального Комитета КПСС. 14—15 июня 1983 г. М., 1983. С. 7.
Мацайтис С. Парадоксы выразительности (Юозас Будрайтис) // Экран 1980-1981. М.: Искусство, 1983. С.110-115.
Мачерет А. Последний фильм Ивана Пырьева // Экран 1968-1969. М.: Искусство, 1969. С.150-153.
Медведев А. Валентина Теличкина // Экран 1969-1970. М.: Искусство, 1970. С.64-66.
Медведев А. Год пятьдесят первый // Экран 1973-1974. М.: Искусство, 1975. С.86-88.
Медведев А. Долгий путь к себе («Наапет») // Экран 1978-1979. М.: Искусство, 1981. С.95-97.
Медведев А. Оглянись в печали («Осенний марафон») // Экран 1979-1980. М.: Искусство, 1982. С.88-91.
Медведев А. Подвиг народа, судьба народная // Экран 1977-1978. М.: Искусство, 1979. С.39-46.

Медведев А. Продолжения на будет // Экран 1971-1972. М.: Искусство, 1972. С.63-65.
Медведев Б. Не буква, а суть… // Экран 1965. М.: Искусство, 1966. С.92-95.
Медведева Г. В нарушение традиций // Экран 1964. М.: Искусство, 1965. С. 136-139.
Медведева Г. Рыцарь без страха, но с упреком // Экран 1966-1967. М.: Искусство, 1967. С.25-27.
Мельвиль Л. Извечные законы земли обетованной («Вавилон-XX») // Экран 1979-1980. М.: Искусство, 1982. С.110-114.
Михалкович В. Свой голос (Леонид Калашников) // Экран 1987. М.: Искусство, 1987. С.140-144.
Михалкович В. Человек и его дело // Экран 1974-1975. М.: Искусство, 1976. С.116-120.
Монахова Е. Вадим Юсов // Экран 1975-1976. М.: Искусство, 1977. С.157-159.
Мурзина М. «Золотой Дюк»: все было хорошо, кроме… // Экран 1990. М.: Искусство, 1990. С.219-228.
Неделин В. Сюжет из небольшого рассказа («Бирюк») // Экран 1978-1979. М.: Искусство, 1981. С.97-99.
Нестьева М. Композитор как автор фильма // Экран 1964. М.: Искусство, 1965. С. 162-164.
Нестьева М. Чувство жанра // Экран 1965. М.: Искусство, 1966. С.37-38.
Новогрудский А. Под знаком идей Октября // Экран 1977-1978. М.: Искусство, 1979. С.24-28.
Нуйкин А., Ерохин А. «Горький счет» // Экран 1990. М.: Искусство, 1990. С.6-14.
Огнев К. Мера успеха (Анатолий Ромашин) // Экран 1987. М.: Искусство, 1987. С.131-135.
Орлов В. С болью о прошлом // Экран 1968-1969. М.: Искусство, 1969. С.68-69.
Орлов В. Спящий лев комедии // Экран 1965. М.: Искусство, 1966. С.110-114.
Орлов Д. Сложить детали по порядку// Экран 1983-1984. М.: Искусство, 1986. С.28-32.
Островский Д. Кто они? // Экран 1970-1971. М.: Искусство, 1971. С.84-87.
Пабауская Н. Драматург, кино и время (Евгений Григорьев) // Экран 1989. М.: Искусство, 1989. С.158-166.
Пабауская Н. Как блеск звезды… (Геннадий Шпаликов) // Экран 1990. М.: Искусство, 1990. С.194-200.
Пабауская Н. Право на свою судьбу (Татьяна Друбич) // Экран 1988. М.: Искусство, 1988. С.128-134.
Павлючик Л. Земное притяжение (Борис Невзоров) // Экран 1988. М.: Искусство, 1988. С.135-138.
Павлючик Л. Под знаком покаяния // Экран 1989. М.: Искусство, 1989. С.186-192.
Паперный З. Осторожнее… // Экран 1965. М.: Искусство, 1966. С.115-117.
Писаревский «Мать» // Экран 1968-1969. М.: Искусство, 1969. С.18-19.
Писаревский Д. Давайте познакомимся // Экран 1965. М.: Искусство, 1966. С.140-142.
Писаревский Д. Зрители и фильмы // Экран 1973-1974. М.: Искусство, 1975. С.98-100.
Писаревский Д. Комедия-детектив // Экран 1969-1970. М.: Искусство, 1970. С.58-61.
Писаревский Д. От перемены мест слагаемых… // Экран 1971-1972. М.: Искусство, 1972. С.100-103.
Писаревский Д. Панорама народного подвига // Экран 1967-1968. М.: Искусство, 1968. С.23-26.
Писаревский Д. Свое и общее // Экран 1966-1967. М.: Искусство, 1967. С.66-68.
Писаревский Д. Снова в строю // Экран 1967-1968. М.: Искусство, 1968. С.19-20.
Писаревский Д. Уроки «Чапаева» // Экран 1964. М.: Искусство, 1965. С. 216-219.
Писаревский Д. Художники-новаторы братья Васильевы // Экран 1975-1976. М.: Искусство, 1977. С.125-128.
Пистунова А. Море было большое (Анатолий Петрицкий) // Экран 1981-1982. М.: Искусство, 1984. С.92-96.

Плахов А. Не буква, а суть! (Перекличка судеб) // Экран 1987. М.: Искусство, 1987. С.39-44.
Поволяев В. Истории живое полотно (Дилогия о Петре I) // Экран 1980-1981. М.: Искусство, 1983. С.69-71.
Погожева Л. «Преступление и наказание» // Экран 1970-1971. М.: Искусство, 1971. С.78-83.
Погожева Л. Дебют состоялся («Самый последний день») // Экран 1973-1974. М.: Искусство, 1975. С.22-23.
Постановление ЦК КПСС «О литературно-художественной критике». 21 января 1972 г. // КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК. М.: Политиздат, 1986. Т. 12. С. 170-173.
Постановление ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию общественных наук и повышению их роли в коммунистическом строительстве». 14 августа 1967 г. // КПСС в резолюциях. 1986. Т. 11. С. 237-251.
Постановление ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии». 2 августа 1972 г. // КПСС в резолюциях. М., 1986. Т. 12. С. 263-268.
Постановление ЦК КПСС «О повышении ответственности руководителей органов печати, радио и телевидения, кинематографии, учреждений культуры и искусства за идейно-политическим уровнем публикуемых материалов и репертуара» 7 января 1969 г. М., 1969.
Постановление ЦК КПСС «О работе киностудии «Мосфильм». М., 1964.
Притуленко В. Кто на земле хозяин… («Одинокая орешина») // Экран 1990. М.: Искусство, 1990. С.143-149.
Притуленко В. От чего убегает Алекса? («Ступень») // Экран 1989. М.: Искусство, 1989. С.111-114.
Пустынская Л. Ветер революции // Экран 1976-1977. М.: Искусство, 1978. С.132-133.
Пустынская Л. Ее молодые героини (Вера Глаголева) // Экран 1989. М.: Искусство, 1989. С.171-176.
Пустынская Л. Миг удачи (Мирдза Мартинсоне) // Экран 1990. М.: Искусство, 1990. С.168-171.
Рассадин С. Зачем? // Экран 1966-1967. М.: Искусство, 1967. С.190-196.
Рахманов Л. Недолгая, но счастливая жизнь Тани Теткиной // Экран 1968-1969. М.: Искусство, 1969. С.64-67.
Рачук И. С миссией освобождения (От Буга до Вислы») // Экран 1980-1981. М.: Искусство, 1983. С.75-77.
Ревич В. О кинофантастике // Экран 1967-1968. М.: Искусство, 1968. С.82-86.
Ревич В. Про рабочее дело // Экран 1971-1972. М.: Искусство, 1972. С.82-86.
Ревич В. Пять вечеров у телеэкрана // Экран 1970-1971. М.: Искусство, 1971. С.99-104.
Ревич В. Соратники Зорге // Экран 1968-1969. М.: Искусство, 1969. С.139-144.
Ревич В. Стоит ли объявлять шах королеве? // Экран 1973-1974. М.: Искусство, 1975. С.92-94.
Романенко А. Как молоды мы были («Как молоды мы были») // Экран 1987. М.: Искусство, 1987. С.113-114.
Романенко А. Они и мы // Экран 1989. М.: Искусство, 1989. С.43-48.
Романенко А. Праздник со мной и без меня // Экран 1980-1981. М.: Искусство, 1983. С.32-36.
Романенко А. У истоков характера («Ночь коротка») // Экран 1981-1982. М.: Искусство, 1984. С.72-74.
Романенко А. Улыбайся, детка… Или Игры для детей школьного возраста // Экран 1988. М.: Искусство, 1988. С.102-104.
Рубанова И. Испытание строгое дней и годов // Экран 1965. М.: Искусство, 1966. С.64-68.

Рудницкий К. Параллели («Слово для защиты») // Экран 1976-1977. М.: Искусство, 1978. С.122-124.
Рыбак Л. Отказ от побега («Бегство мистера Мак-Кинли») // Экран 1975-1976. М.: Искусство, 1977. С.102-107.
Рыжова В. Композитор. Музыка. Фильм // Экран 1970-1971. М.: Искусство, 1971. С.87-91.
Савинченко Н.В., Широков А.И. О фильме «Шестое июля» // Огонек. 1970. № 13. С.25.
Савицкий Н. Прямая связь («Обратная связь» // Экран 1977-1978. М.: Искусство, 1979. С.87-92.
Савицкий Н. Человек и его дело («Собственное мнение») // Экран 1976-1977. М.: Искусство, 1978. С.92-96.
Самарин Ю. Былинное время Руси («Ярослав Мудрый») // Экран 1981-1982. М.: Искусство, 1984. С.77-79.
Самарин Ю. Мы ищем понимание и любовь («Пацаны») // Экран 1982-1983. М.: Искусство, 1985. С.93-95.
Самарин Ю. Недаром помнит вся Россия // Экран 1987. М.: Искусство, 1987. С.48-54.
Самарин Ю. Последняя роль Анатолия Папанова в кино // Экран 1990. М.: Искусство, 1990. С.201-204.
Самарин Ю. Сказ об Урале («Демидовы») // Экран 1983-1984. М.: Искусство, 1986. С.104-106.
Свободин А. Анна Каренина. Экранизация 67-го года // Экран 1967-1968. М.: Искусство, 1968. С.35-40.
Семенов М. Вместо гимна // Экран 1964. М.: Искусство, 1965. С. 66-71.
Семенов М. Маленький шедевр // Экран 1965. М.: Искусство, 1966. С.138-139.
Соболев Р. «Начало», не имеющее конца // Экран 1970-1971. М.: Искусство, 1971. С.69-74.
Соболев Р. Двенадцать встреч с одиннадцатой музой («Семнадцать мгновений весны») // Экран 1973-1974. М.: Искусство, 1975. С.52-54.
Соболев Р. Мудрость простоты (Всеволод Санаев) // Экран 1980-1981. М.: Искусство, 1983. С.92-96.
Соловьева И. Человек по имени Гамлет // Экран 1964. М.: Искусство, 1965. С. 94-100.
Сологуб В. Георгий Бурков // Экран 1976-1977. М.: Искусство, 1978. С.164-167.
Стишова Е. Близкое прошлое («Мой друг Иван Лапшин») // Экран 1987. М.: Искусство, 1987. С.107-112.
Стишова Е. Вступление (Заметки о кинодебютах) // Экран 1979-1980. М.: Искусство, 1982. С.74-78.
Стишова Е. Лавры и тернии // Экран 1989. М.: Искусство, 1989. С.31-36.
Стишова Е. Наталья Гундарева // Экран 1978-1979. М.: Искусство, 1981. С.119-124.
Стишова Е. Несколько слов в защиту женской добродетели // Экран 1981-1982. М.: Искусство, 1984. С.32-36.
Сулькин М. Еламан вступает в бой («Кровь и пот») // Экран 1979-1980. М.: Искусство, 1982. С.96-98.
Сулькин М. Жестокая добрая правда Толомуша Океева (Лютый») // Экран 1973-1974. М.: Искусство, 1975. С.35-38.
Сулькин М. Последний фильм Шакена Айманова // Экран 1971-1972. М.: Искусство, 1972. С.28-32.
Суменов Н. Верность правде истории // Экран 1982-1983. М.: Искусство, 1985. С.78-80.
Суменов Н. Красный Марюс («Потерянный кров») // Экран 1978-1979. М.: Искусство, 1981. С.80-83.
Суменов Н. Несколько дней после начала войны («Родник») // Экран 1981-1982. М.: Искусство, 1984. С.69-71.

Суменов Н. Несколько интервью по важным вопросам // Экран 1979-1980. М.: Искусство, 1982. С.106-109.
Суменов Н. Один день и вся жизнь («От зари до зари») // Экран 1975-1976. М.: Искусство, 1977. С.70-75.
Суменов Н. Поэма о братстве («Солдаты свободы») // Экран 1976-1977. М.: Искусство, 1978. С.78-83.
Сурков Е. Егор Трубников и его время // Экран 1964. М.: Искусство, 1965. С. 34-39.
Тарасенко Л. Эмиль Лотяну // Экран 1977-1978. М.: Искусство, 1979. С.136-141.
Твалчрелидзе Т. Софья Чиаурели // Экран 1975-1976. М.: Искусство, 1977. С.145-148.
Толстых В. Какого зрителя мы заслуживаем? // Экран 1989. М.: Искусство, 1989. С.142-150.
Толченова Н. Душа обязана трудиться (Юлии Солнцевой – 70)// Экран 1976-1977. М.: Искусство, 1978. С.148-150.
Толченова Н. Шолохов и кино (К 70-летию М.А. Шолохова) // Экран 1974-1975. М.: Искусство, 1976. С.106-110.
Трошин А. «Или умру, или сыграю…» // Экран 1970-1971. М.: Искусство, 1971. С.75-77.
Трошин А. «Искусство похоже на дикую лошадь» // Экран 1969-1970. М.: Искусство, 1970. С.56-58.
Трошин А. Звук лопнувшей струны («Храни меня мой талисман») // Экран 1988. М.: Искусство, 1988. С.107-108.
Турбин В. Александр Грин, его права, его обязанности // Экран 1968-1969. М.: Искусство, 1969. С.110-111.
Тюрин Ю. «Тихий Дон» Сергея Герасимова // Экран 1988. М.: Искусство, 1988. С.151-154.
Тюрин Ю. Анатолий Солоницын // Экран 1979-1980. М.: Искусство, 1982. С.136-143.
Тюрин Ю. Грани героической темы // Экран 1983-1984. М.: Искусство, 1986. С.47-56.
Тюрин Ю. Дети после войны («Подранки») // Экран 1977-1978. М.: Искусство, 1979. С.92-97.
Тюрин Ю. Добро победит! («Белый пароход») // Экран 1976-1977. М.: Искусство, 1978. С.97-99.
Тюрин Ю. Земля, вода, люди («Прощание») // Экран 1982-1983. М.: Искусство, 1985. С.86-90.
Тюрин Ю. Иван Рыжов // Экран 1978-1979. М.: Искусство, 1981. С.115-118.
Тюрин Ю. Крестный путь («Звезда пленительного счастья») // Экран 1975-1976. М.: Искусство, 1977. С.96-102.
Тюрин Ю. Снова об историческом фильме // Экран 1980-1981. М.: Искусство, 1983. С.36-43.
Тюрин Ю. Сопротивляемость таланта («Левша») // Экран 1989. М.: Искусство, 1989. С.102-105.
Тюрин Ю. Уроки гуманизма (Шолохов – Бондарчук: «Судьба человека») // Экран 1987. М.: Искусство, 1987. С.152-158.
Тюрин Ю. Фильм-призыв («Факт») // Экран 1981-1982. М.: Искусство, 1984. С.62-65.
Унгуряну Л. Актер глубинного темперамента (Михай Волонтир) // Экран 1981-1982. М.: Искусство, 1984. С.88-92.
Урнов Д. К чему? Зачем? // Экран 1987. М.: Искусство, 1987. С.28-32.
Федоров А.В. Западный кинематограф в зеркале советской кинокритики (на примере тематических сборников «Мифы и реальность»: 1966-1989) // Медиаобразование. 2016. № 3.
Федоров А.В. Структурный анализ медиатекста: стереотипы советского кинематографического образа войны и фильм В. Виноградова «Восточный коридор» (1966) // Вопросы культурологии. 2011. № 6. С. 110-116.

Фомин В. Возвышенное и земное // Экран 1971-1972. М.: Искусство, 1972. С.96-99.
Фомин В. Дома и в гостях («Печки-лавочки») // Экран 1973-1974. М.: Искусство, 1975. С.28-31.
Фомин В. За розовой пеленой мелодрамы («Красное яблоко») // Экран 1975-1976. М.: Искусство, 1977. С.81-84.
Фомин В. Непобежденный («Хозяин») // Экран 1989. М.: Искусство, 1989. С.97-101.
Фомин В. Послесловие к победе // Экран 1970-1971. М.: Искусство, 1971. С.27-31.
Фрейлих С. Герой нашего времени // Экран 1967-1968. М.: Искусство, 1968. С.14-18.
Фрейлих С. Один день революции // Экран 1968-1969. М.: Искусство, 1969. С.60-63.
Фрейлих С. Предчувствие перемен («Застава Ильича») // Экран 1990. М.: Искусство, 1990. С.192-194.
Фрейлих С. Размышление о фильме («Допрос») // Экран 1979-1980. М.: Искусство, 1982. С.92-95.
Фрейлих С. Талант – это труд // Экран 1983-1984. М.: Искусство, 1986. С.134-138.
Ханютин Ю. За Несбывшимся // Экран 1968-1969. М.: Искусство, 1969. С.112-115.
Ханютин Ю. На грани жанров. Заметки о фильмах молодых // Экран 1970-1971. М.: Искусство, 1971. С.116-122.
Ханютин Ю. Никита Михалков // Экран 1977-1978. М.: Искусство, 1979. С.131-136.
Хлоплянкина Т. «Со мною вот что происходит…» // Экран 1971-1972. М.: Искусство, 1972. С.75-77.
Хлоплянкина Т. Возвращение // Экран 1973-1974. М.: Искусство, 1975. С.64-66.
Хлоплянкина Т. Два путешествия в юность // Экран 1974-1975. М.: Искусство, 1976. С.120-123.
Хлоплянкина Т. Две Шурки и Татьяна // Экран 1973-1974. М.: Искусство, 1975. С.94-96.
Хлоплянкина Т. Друг против друга // Экран 1964. М.: Искусство, 1965. С. 110-114.
Хлоплянкина Т. Здравствуй, Дерсу! // Экран 1975-1976. М.: Искусство, 1977. С.170-173.
Хлоплянкина Т. На той далекой, на гражданской // Экран 1968-1969. М.: Искусство, 1969. С.70-74.
Хлоплянкина Т. Тронулся ли лед? // Экран 1965. М.: Искусство, 1966. С.100-107.
Холодов Е. Ни буквы, ни сути // Экран 1965. М.: Искусство, 1966. С.96-97.
Церетели К. «Элисо» // Экран 1968-1969. М.: Искусство, 1969. С.28.
Черепанов Ю. На стрежне жизни («Надежда и опора») // Экран 1981-1982. М.: Искусство, 1984. С.58-61.
Черепанов Ю. Чем жив человек («Вкус хлеба») // Экран 1978-1979. М.: Искусство, 1981. С.72-75.
Черняев П. Чудаки и их верные жены // Экран 1982-1983. М.: Искусство, 1985. С.40-42.
Черток С. Болот Шамшиев и его фильмы // Экран 1973-1974. М.: Искусство, 1975. С.80-82.
Черток С. Всесоюзный минский: итоги и пожелания // Экран 1970-1971. М.: Искусство, 1971. С.123-128.
Черток С. Николай Олялин // Экран 1971-1972. М.: Искусство, 1972. С.60-62.
Шацилло Д. Партизанская доблесть («Пламя») // Экран 1974-1975. М.: Искусство, 1976. С.42-46.
Шацилло Д. По высокому счету (Елена Драпеко) // Экран 1982-1983. М.: Искусство, 1985. С.108-113.
Шацилло Д. Подвиг во льдах («Челюскинцы») // Экран 1987. М.: Искусство, 1987. С.95-99.
Шацилло Д. Поэма о войне и мире («Берег») // Экран 1983-1984. М.: Искусство, 1986. С.61-64.
Шацилло Д. Революция продолжается («Принимаю на себя») // Экран 1975-1976. М.: Искусство, 1977. С.87-91.

Шилова И. Долг (Олег Борисов) // Экран 1990. М.: Искусство, 1990. С.172-177.
Шилова И. Конфликты производственные, конфликты семейные // Экран 1988. М.: Искусство, 1988. С.36-41.
Шилова И. Мифология современной истории («Кентавры») // Экран 1978-1979. М.: Искусство, 1981. С.83-87.
Шилова И. Наталия Андрейченко // Экран 1979-1980. М.: Искусство, 1982. С.132-136.
Шилова И. Послесловие или предисловие? // Экран 1983-1984. М.: Искусство, 1986. С.94-96.
Шилова И. Регимантас Адомайтис // Экран 1976-1977. М.: Искусство, 1978. С.156-160.
Шилова И. Свой выбирая путь… (Михаил Ножкин) // Экран 1981-1982. М.: Искусство, 1984. С.82-84.
Шилова И. Современник на экране // Экран 1982-1983. М.: Искусство, 1985. С.14-40.
Шитова В. Не надо оваций… // Экран 1971-1972. М.: Искусство, 1972. С.70-72.
Шмыров В. Возвращение к теме // Экран 1990. М.: Искусство, 1990. С.15-20.
Шмыров В. Душа сфинкса («Курьер») // Экран 1989. М.: Искусство, 1989. С.118-122.
Шолохов С. Иные времена – иные песни («Взломщик») // Экран 1990. М.: Искусство, 1990. С.49-53.
Шумаков С. «Маленькая вера» // Экран 1990. М.: Искусство, 1990. С.131.
Шумаков С. «Нет повести печальнее…» // Экран 1989. М.: Искусство, 1989. С.131-134.
Шумаков С. … Добрым молодцам урок («Любовь и голуби») // Экран 1987. М.: Искусство, 1987. С.115-118.
Шумаков С. О позиции порядочного человека («Чужая Белая и Рябой») // Экран 1988. М.: Искусство, 1988. С.99-101.
Щербаков К. Долгое дыхание («Проверка на дорогах») // Экран 1988. М.: Искусство, 1988. С.87-90.
Щербаков К. Снова о детективах // Экран 1966-1967. М.: Искусство, 1967. С.175-178.
Щербаков К. Только правда? // Экран 1968-1969. М.: Искусство, 1969. С.98-101.
Щербаков К. Традиции, схемы, поиски… // Экран 1964. М.: Искусство, 1965. С. 85-91.
Экран 1964 / Сост. М. Долинский и С. Черток. М.: Искусство, 1965. 388 с.
Экран 1965 / Сост. М. Долинский и С. Черток. М.: Искусство, 1966. 326 с.
Экран 1966-1967 / Сост. М. Долинский и С. Черток. М.: Искусство, 1967. 344 с.
Экран 1967-1968 / Сост. М. Долинский и С. Черток. М.: Искусство, 1968. 288 с
Экран 1968-1969 / Сост. М. Долинский и С. Черток. М.: Искусство, 1969. 320 с.
Экран 1969-1970 / Сост. С. Черток. М.: Искусство, 1970. 272 с.
Экран 1970-1971 / Сост. С. Черток. М.: Искусство, 1971. 304 с.
Экран 1971-1972 / Сост. С. Черток. М.: Искусство, 1972. 288 с.
Экран 1972-1973. Сост. С. Черток М.: Искусство, 1974. 256 с.
Экран 1973-1974 / Сост. С. Черток. М.: Искусство, 1975. 264 с.
Экран 1974-1975 / Сост. Е. Бауман, Г. Долматовская. М.: Искусство, 1976. 246 с.
Экран 1975-1976 / Сост. Е. Бауман, Г. Долматовская. М.: Искусство, 1977. 272 с
Экран 1976-1977 / Сост. Ю. Тюрин, Г. Долматовская. М.: Искусство, 1978. 285 с
Экран 1977-1978 / Сост. Ю. Тюрин, Г. Долматовская. М.: Искусство, 1979. 278 с.
Экран 1978-1979 / Сост. Ю. Тюрин, Г. Долматовская. М.: Искусство, 1980. 272 с.
Экран 1979-1980 / Сост. Ю. Тюрин, Г. Долматовская. М.: Искусство, 1982. 270 с
Экран 1980-1981 / Сост. Ю. Тюрин, Г. Долматовская. М.: Искусство, 1983. 224 с
Экран 1981-1982 / Сост. Ю. Тюрин, Г. Долматовская. М.: Искусство, 1984. 175 с.
Экран 1982-1983 / Сост. Ю. Тюрин, Г. Долматовская. М.: Искусство, 1985. 207 с.
Экран 1983-1984 / Сост. Ю. Тюрин, Г. Долматовская. М.: Искусство, 1986. 207 с
Экран 1987 / Сост. Ю. Тюрин, Г. Долматовская. М.: Искусство, 1987. 272 с.
Экран 1988 / Сост. Ю. Тюрин, Г. Долматовская. М.: Искусство, 1988. 272 с.

Экран 1989 / Сост. Ю. Тюрин, Г. Долматовская. М.: Искусство, 1989. 320 с.
Экран 1990 / Сост. Ю. Тюрин, Г. Долматовская. М.: Искусство, 1990. 320 с
Юренев А. Борис Бабочкин // Экран 1975-1976. М.: Искусство, 1977. С.142-144.
Юренев А. Счастливая судьба (А. Хохловой – 80) // Экран 1977-1978. М.: Искусство, 1979. С.145-147.
Юренев Р. Поэзия военной прозы// Экран 1988. М.: Искусство, 1988. С.90-92.
Юренев Р. Всеволод Пудовкин // Экран 1982-1983. М.: Искусство, 1985. С.130-134.
Юренев Р. Неудача («Детский сад») // Экран 1983-1984. М.: Искусство, 1986. С.100-101.
Юренев Р. Неукротимость (К 75-летию И. Пырьева) // Экран 1976-1977. М.: Искусство, 1978. С.136-142.
Юренев Р. О чуткости человеческой («Монолог») // Экран 1973-1974. М.: Искусство, 1975. С.19-21.
Юренев Р. Очистительный огонь («Знак беды») // Экран 1989. М.: Искусство, 1989. С.94-96.
Юренев Р. Победа совести («Мужики!..») // Экран 1980-1981. М.: Искусство, 1983. С.82-84.
Юренев Р. Пять вечеров и два актера («Пять вечеров») // Экран 1979-1980. М.: Искусство, 1982. С.100-102.
Юренев Р. Яков Протазанов // Экран 1981-1982. М.: Искусство, 1984. С.106-110.
Янулайтис К. Страницы героической летописи («Отряд») // Экран 1987. М.: Искусство, 1987. С.99-101.

Западный кинематограф в зеркале советской кинокритики

(на примере тематических сборников «Мифы и реальность»: 1966-1989)

Статус советских кинокритиков, писавших о западном кино, и его влияние на авторский состав сборников «Мифы и реальность»

Профессия кинокритика в СССР была престижной. В ту пору не существовало интернетных журналов и блогов, публиковаться можно было только на бумажных носителях. А это было связано: 1) с практически обязательным профессиональным статусом автора публикации (в данном случае он должен был быть, как правило, дипломированным киноведом, кинокритиком, искусствоведом, журналистом, либо иметь высшее образование в гуманитарной сфере); 2) с жестким отбором и цензурой текстов и их тематики.

Но если о советском и попавшем в советский прокат зарубежном кинематографе могли писать (и охотно писали) даже журналисты районных газет, то о западных фильмах, не закупленных для показа в СССР и не показанных на Московских международных кинофестивалях (а таких лент, разумеется, было куда больше), имели возможность публиковать свои книги и статьи только самые избранные отечественные киноведы и кинокритики.

И здесь критерии были гораздо жестче, потому что до начала эпохи видео (т.е. практически до 1980-х годов) только очень немногие советские киноведы, кинокритики могли смотреть не попавшие в советский прокат зарубежные фильмы (на зарубежных кинофестивалях, на закрытых просмотрах в госкино, в Госфильмофонде, в зарубежных поездках). И эти очень немногие, принадлежавшие к особой касте «выездных» и «допущенных», как правило, должны были быть киноначальниками, членами КПСС, «морально и идейно устойчивыми товарищами».

С этой точки зрения весьма показателен авторский состав советских киноведов и кинокритиков, в течение почти четверти века (с 1966 по 1989 год) публиковавших свои статьи в специальных тематических сборниках о западном кино под названием «Мифы и реальность» (всего вышло 11 выпусков: 1966; 1971; 1972; 1974; 1976; 1978; 1981; 1983; 1985; 1988; 1989).

Итак, в данных сборниках, издававшихся столичным издательством «Искусство», с 1966 по 1989 год было опубликовано 125 статей (в среднем по 11 статей в каждом из 11 сборников). Авторами этих текстов в большинстве случаев были киноведы, кинокритики, относящиеся к указанной выше «элитной» категории:

1. В.Е. Баскаков (1921-1999), доктор искусствоведения, профессор. Был членом КПСС. В 1963-1973 годах занимал пост первого заместителя председателя Госкино СССР, а в 1973-1987 годах - директора НИИ истории и теории кино / НИИ киноискусства. Столь высокий статус позволял В.Е.

Баскакову регулярно выезжать на крупнейшие кинофестивали мира. Статьи, опубликованные им в сборниках «Мифы и реальность», стали основой его книг: «Спор продолжается» (1968), «Кино и время» (1974), «Борьба идей в мировом кинематографе» (1974), «Противоречивый экран» (1980), «В ритме времени» (1983), «Агрессивный экран Запада» (1986).

2. Г.Д. Богемский (1920-1995), доктор искусствоведения. Был членом КПСС, работал в НИИ истории и теории кино / НИИ киноискусства. Статьи, опубликованные им в сборниках «Мифы и реальность», стали основой его книги «Кино Италии сегодня» (1977).

3. Г.А. Капралов (1921-2010), доктор искусствоведения. Был членом КПСС, занимал престижный пост зам. зав. отделом литературы и искусства главной советской газеты «Правда». Как корреспондент «Правды» он также регулярно бывал на крупнейших международных кинофестивалях. К тому же Г.А. Капралов с 1962 по 1986 год возглавлял Московскую секцию кинокритики Союза кинематографистов СССР, а в 1967-1974 годах занимал пост вице-президента Международной федерации кинопрессы (FIPRESCI). Плюс к этому с 1976 по 1979 год был ведущим популярной телепередачи «Кинопанорама» на Центральном телевидении. Статьи, опубликованные им в сборниках «Мифы и реальность», стали основой его монографий: «Игра с чертом и рассвет в урочный час» (1975), «Человек и миф. Эволюция героя западного кино» (1984), «Западный кинематограф: супермены и люди» (1987). Был редактором сборника «Мифы и реальность» с первого по пятый выпуск (1966-1976).

4. Р.П. Соболев (1926-1991), кандидат искусствоведения. Был членом КПСС. Статьи, опубликованные им в сборниках «Мифы и реальность», стали основой его монографий: «Запад. Кино и молодежь» (1971), «Голливуд. 60-е годы» (1975).

5. А.В. Брагинский (родился в 1920). Был членом КПСС. Статьи, опубликованные им в сборниках «Мифы и реальность», частично стали основой серии его книг о французском кино. Лауреат Премии Гильдии киноведов и кинокритиков России в категории «Литература о кино» (за серию книг о мастерах кино Франции) (1999).

6. Е.Н. Карцева (1928-2002), кандидат искусствоведения. Была членом КПСС. Работала в Госфильмофонде, в Институте философии. С 1979 по 2002 год была научным сотрудником и зав. отделом НИИ киноискусства. Статьи, опубликованные ею в сборниках «Мифы и реальность», стали основой её монографий: «Массовая культура в США и проблема личности» (1974), «Идейно-эстетические основы буржуазной "массовой культуры"» (1976) , «Кич, или торжество пошлости» (1977), «Голливуд: контрасты 70-х» (1987).

7. Л.Г. Мельвиль (родилась в 1948), кандидат искусствоведения. Была членом КПСС. Работала в НИИ киноискусства. Статьи,

опубликованные ею в сборниках «Мифы и реальность», стали основой её монографии «Кино и эстетика разрушения» (1984).

8. М.С. Шатерникова (родилась в 1934), кандидат искусствоведения. Была членом КПСС. Работала в Институте истории искусств, в НИИ киноискусства, во ВГИКе. Статьи, опубликованные ею в сборниках «Мифы и реальность», стали основой её монографии «Синие воротнички» на экранах США: (Человек труда в американском кино)» (1985). Была редактором сборника «Мифы и реальность» с 5 по 11 выпуск (1976-1989). В 1990 году, через год после публикации последнего сборника «Мифы и реальность», М.С. Шатерникова эмигрировала в США.

9. Е.А. Викторова. Работала в НИИ киноискусства. Статьи, опубликованные ею в сборниках «Мифы и реальность», стали основой её книги «Джан Мария Волонте. Любовь и ярость» (1990).

10. А.В. Караганов (1915-2007), доктор искусствоведения, профессор. Был членом КПСС. С 1965 по 1986 год был секретарем правления Союза кинематографистов СССР. Преподавал в Академии общественных наук при ЦК КПСС. Статьи, опубликованные им в сборниках «Мифы и реальность», стали основой его монографии «Киноискусство в борьбе идей» (1974).

11. Г.В. Краснова (родилась в 1945). Работала в НИИ киноискусства. Статьи, опубликованные ею в сборниках «Мифы и реальность», стали основой её монографии «Кино ФРГ» (1987).

12. А.С. Плахов (родился в 1950), кандидат искусствоведения. Был членом КПСС. В 1977-1988 годах работал в отделе культуры газеты «Правда». Статьи, опубликованные им в сборниках «Мифы и реальность», частично вошли в его книги «Борьба идей в современном западном кинематографе» (1984) и «Западный экран: разрушение личности. Персонажи и концепции западного искусства» (1985).

13. К.Э. Разлогов (родился в 1946), доктор искусствоведения. Был членом КПСС. С 1969 по 1976 работал в Госфильмофонде. С 1977 по 1988 занимал пост советника Председателя Госкино СССР. С 1972 года преподавал на Высших курсах сценаристов и режиссёров, с 1988 – на киноведческом факультете ВГИКа. Статьи, опубликованные им в сборниках «Мифы и реальность», частично вошли в его книгу «Конвейер грез и психологическая война: кино и общественно-политическая борьба на Западе, 70-80-е гг.» (1986).

14. Н.В. Савицкий (родился в 1939), кандидат искусствоведения. Был членом КПСС. Работал зав. отделом в журнале «Искусство кино».

Поначалу в сборниках (с первого по четвертый выпуск) публиковались и иностранцы (К.Т Теплиц, Е. Плажевский, А. Вернер и др.), в основном из социалистических стран (Польша) и в дозированном количестве: каждому из восьми кинокритиков дозволено было представить по одной статье. Лишь во втором выпуске сборника появилась статья шведского кинокритика Б. Даниельссона, а в четвертом – западногерманского кинокритика В. фон

Бредова. С пятого выпуска (1976 год) публикации работ зарубежных авторов прекратились окончательно и бесповоротно. По-видимому, советская цензура решила полностью оградить читателей от иноземных мнений…

Таблица 1. Основные авторы тематических сборников «Мифы и реальность» (1966-1989)

№	**Фамилии киноведов, кинокритиков, наиболее часто публиковавшихся в сборниках «Мифы и реальность»**	**Число статей, опубликованных этими киноведами, кинокритиками в 11-ти сборниках «Мифы и реальность»**	**Число статей, опубликованных этими киноведами, кинокритиками в 11-ти сборниках «Мифы и реальность» (в процентах)**	**Частота присутствия статей этих киноведов, кинокритиков в каждом из 11-ти сборников «Мифы и реальность» (в процентах)**
1	**В.Е. Баскаков**	9	7,2	81,8
2	**Г.Д. Богемский**	9	7,2	81,8
3	**Г.А. Капралов**	9	7,2	81,8
4	**Р.П. Соболев**	6	4,8	54,5
5	**А.В. Брагинский**	5	4,0	45,4
6	**Е.Н. Карцева**	5	4,0	45,4
7	**Л.Г. Мельвиль**	4	3,2	45,4
8	**М.С. Шатерникова**	4	3,2	45,4
9	**Е.А. Викторова**	3	2,4	27,3
10	**А.В. Караганов**	3	2,4	27,3
11	**Г.В. Краснова**	3	2,4	27,3
12	**А.С. Плахов**	3	2,4	27,3
13	**К.Э. Разлогов**	3	2,4	27,3
14	**Н.В. Савицкий**	3	2,4	27,3

Тиражи и фотографии сборников «Мифы и реальность»

В эпоху советского книжного дефицита даже киноведческие сборники выходили ошеломляющими по сегодняшним меркам тиражами: сборник «Мифы и реальность» стартовал в 1966 году с тиражом 10 тысяч экземпляров. Но, оказавшись востребованным читателями, с 1971 по 1974 год печатался тиражом 30 тысяч, а с 1976 по 1988 – 25 тысяч экземпляров. Тираж последнего сборника, вышедшего в 1989 году, составил 28 тысяч экземпляров.

С иллюстрациями (а это были в основном кадры из зарубежных фильмов в черно-белой печати) история была более интересная, относившаяся уже не к востребованности, а к цензуре. В первом номере сборника, имевшем полное название «Мифы и реальность: буржуазное кино сегодня» (1966), было 47 фотографий. Из них – 11 (23,4 %) с фривольными

(страстные поцелуи, полуодетые героини) по тем советско-пуританским временам кадрами из фильмов «Соблазненная и покинутая», «Вчера, сегодня и завтра», «Развод по-итальянски», «Сладкая жизнь», «Том Джонс», «Рокко и его братья», «Ночь» и «Неприкаянные». Плюс два кадра (4,2%), изображающих сцена насилия («Руки над городом», «Рокко и его братья»).

Однако такого рода вольности, по-видимому, не прошли мимо цензуры и бдительных граждан (в том числе наверху партийного аппарата). Кроме того, составитель сборника (а им был Г.А. Капралов) не мог не учитывать директивы, содержащиеся в Постановлениях ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию общественных наук и повышению их роли в коммунистическом строительстве» (от 14.08.1967) и «О повышении ответственности руководителей органов печати, радио и телевидения, кинематографии, учреждений культуры и искусства за идейно-политическим уровнем публикуемых материалов и репертуара» (от 7.01.1969), а также борьбу руководства СССР с либерализмом «пражской весны».

Отсюда понятно, что во втором выпуске «Мифы и реальность: буржуазное кино сегодня» (1971), где было 38 иллюстраций, фривольными (страстные поцелуи, полуодетые героини) можно было считать уже только 6 (15,8%) кадров из фильмов «Крупным планом», «Спасибо, тетя», «Ох, проклятые арбузы!», «Мужской род, женский род», «Дневная красавица» и «Сатирикон». Три (7,9%) иллюстрации представляли собой кадры из фильмов, изображающих сцена насилия («Сальваторе Джулиано», «Бонни и Клайд», «Уик-энд»). При этом пятилетний перерыв между выходом первого и второго выпуска сборника красноречиво говорил о том, что соответствующие руководящие инстанции испытывали явные сомнения в необходимости выпуска такого рода изданий, рассказывающих советским читателям о буржуазных фильмах, не купленных для демонстрации в СССР.

Вроде бы всё было учтено: в 1971 году уровень фотофривольностей был существенно снижен. Но строгий тон Постановления ЦК КПСС «О литературно-художественной критике» (21.01.1972), призывающий к еще большей бдительности по отношению к капиталистическому Западу, привел к радикальному изменению положения дел с иллюстрациями в дальнейших выпусках сборников: в № 3 (1972) было всего 19 фотографий (из них фривольных кадров из западных фильмов не было совсем, и только один кадр (5,3%) изображал сцену насилия («Уик-энд»), а № 4 (1974) и № 5 (1976) «от греха подальше» были напечатаны и вовсе безо всяких иллюстраций…

В третьем выпуске сборника было и еще одно существенное изменение: слово «буржуазный» было заменено на «зарубежный». Это объяснялось тем, что теперь в состав сборника стали включаться и статьи о кинематографиях «развивающихся стран» Африки, Азии и Латинской Америки, носившие, разумеется, уже не разоблачительный, а сочувственно-одобрительный характер. Это название осталось уже неизменным вплоть до завершения выпуска сборника в 1989 году.

В 1976 году соредактором Г.А. Капралова стала киновед М.С. Шатерникова, которая с 1978 года редактировала «Мифы и реальность» вплоть до его последнего, 11-го выпуска. При ней в сборниках снова появились иллюстрации. Но как говорится, всё было под контролем: вплоть до начала перестройки (1985 год) фотографий с фривольными кадрами из фильмов в сборниках не было, а в каждый из 9, 10 и 11 выпусков попадало только по паре такого рода иллюстраций («Укрощение строптивого», «Саксофон», «Замужество Марии Браун», «Любовь в Германии», «Имя – Кармен», «Незамужняя женщина»). Фотографии, представляющие собой кадры, содержащие сцены насилия, распределились так: в шестом выпуске их было четыре, то есть 6,2% («Таксист», «Китайский квартал», «Следствие по делу гражданина вне всяких подозрений», «Царь Эдип»). В седьмом - одна, то есть 1,7% («Следователь по прозвищу Шериф), в восьмом – три, то есть 5,4% («Каноэ», «Прочь отсюда», «Телефон»), в девятом – пять, 9,8% («Ужас зомби», «Король комедии», «Следователь по прозвищу Шериф», Носферату-вампир», «Нож в голове»), в десятом – три, 3,9% («Ганди», «Грязный Гарри», «Автоматная очередь»), в одиннадцатом – ноль.

Таблица 2. Распределение иллюстраций с кадрами фривольного содержания и со сценами насилия в тематических сборниках «Мифы и реальность» (1966-1989)

№ выпуска сборника	Год выпуска сборника	Число фотографий в сборнике (всего)	Число фотографий фривольного содержания (в процентах)	Число фотографий со сценами насилия (в процентах)
1	1966	47	23,4	4,2
2	1971	38	15,8	7,9
3	1972	19	0,0	5,3
4	1974	0	0,0	0,0
5	1976	0	0,0	0,0
6	1978	64	0,0	6,2
7	1981	60	0,0	1,7
8	1983	55	0,0	5,4
9	1985	51	3,9	9,8
10	1988	76	2,6	3,9
11	1989	59	3,4	0,0

«Мифы и реальность»: выпуск 1 (1966, сдан в набор в октябре 1965)

Первый номер сборника «Мифы и реальность» был сдан в набор в октябре 1965 года, т.е. уже при власти Л.И. Брежнева. Появление этого сборника, видимо, было следствием не только очередного обострения противостояния СССР и Запада (Карибский кризис, война во Вьетнаме), но и текущих постановлений ЦК КПСС «О мерах по улучшению руководства развитием художественной кинематографии» (июль 1962) и «Об очередных

задачах идеологической работы партии» (июнь 1963). В последнем было четко прописано, что *«партия будет и впредь вести бескомпромиссную борьбу против любых идейных шатаний, проповеди мирного сосуществования идеологий, против формалистического трюкачества, серости и ремесленничества в художественном творчестве, за партийность и народность советского искусства – искусства социалистического реализма» [Постановление…, 1963].*

Таблица 3. Основные политические события 1961-1965 годов в мире, важные для развития отношений СССР с Западом. События в СССР, имевшие отношение к кинематографу и кинокритике

Годы	***События***
1961	СССР направил ноту протеста США, связанную с высадкой антикастровского десанта на Кубе: 8 апреля. СССР успешно запустил первый в мире космический корабль с человеком на борту: 12 апреля. Начало строительства Берлинской стены – 13 августа. XXII съезд КПСС: 17-31 октября.
1962	Постановление ЦК КПСС «О мерах по улучшению руководства развитием художественной кинематографии»: 19 июля. Карибский кризис, завершившийся эвакуацией советских ракет из Кубы в обмен на обещание США отказаться от её оккупации: 14 октября – 20 ноября.
1963	Договор между СССР и США о создании «горячей» телефонной линии между Москвой и Вашингтоном: 20 июня. Постановление пленума ЦК КПСС «Об очередных задачах идеологической работы партии»: июнь. СССР временно (1963-1968) ослабил глушение на своей территории передач «Голоса Америки», «Би-Би-Си» и «Немецкой волны» на русском языке. Убийство президента США Дж. Кеннеди в Далласе: 24 ноября.
1964	Вступление США во войну во Вьетнаме – 2 августа. Отрешение от власти Н.С. Хрущева на Пленуме ЦК КПСС. Избрание (на этом же пленуме ЦК КПСС) Л.И. Брежнева Первым секретарём ЦК КПСС: 14 октября.
1965	СССР в рамках конфронтации с США поставил Северному Вьетнаму ракетное вооружение: 5 апреля.

Первый выпуск сборника «Мифы и реальность», в задачи которого как раз и входила «бескомпромиссная борьба против любых идейных шатаний, проповеди мирного сосуществования идеологий» и «разлагающего влияния буржуазного кинематографа», открывался статьей тогдашнего первого заместителя председателя Госкино СССР В. Е. Баскакова с красноречивым названием «Битва идей». В тексте этой статьи приводилось множество цитат из трудов западных киноведов, кинокритиков и режиссеров, правда, без ссылок на источники. И далее (уже безо всяких цитат) весьма радикально утверждалось, что *«буржуазные теоретики ставят знаки равенства между малодушием и героизмом, между правдой и ложью, между революционной активностью*

и обывательщиной, между благородством и подлостью. Никто не может доказать абсолютность нравственных критериев: все относительно, все условно, все неустойчиво и зыбко, заявляют они, отрицая, по существу, гуманизм искусства. Многие фильмы делаются в соответствии со взглядами этих теоретиков. ... В своих поисках режиссеры, о которых идет речь, находят интересные кинематографические решения, добиваются виртуозности в съемках, глубины и тонкости актерского исполнения. Но сам поиск, цель его, истинное содержание фильмов очень далеки от тех серьезных общественных и чисто человеческих проблем, которые существуют в быту, в реальной действительности. ... Обидно, что большие возможности художников направлены прежде всего на вскрытие и исследование странных частностей, человеческих аномалий и психологических бездн, а не социальных и моральных конфликтов общества, в котором живут герои. ... Вот ходовые идеи этих фильмов: «Каждое зло приносит новое зло, и тщетно с ним бороться». «Природа человека порочна, низменна и неизлечима». «Прогресс и цивилизация приносят людям лишь страдания. Всякое общественное деяние бессмысленно» [Баскаков, 1966, с.17-18].

Обвинив западный кинематограф на «теоретическом уровне», В.Е. Баскаков на примерах конкретных фильмов постарался подтвердить свои размышления анализом фильмов таких крупных мастеров экрана, как М. Антониони, И. Бергман, Ж.-Л. Годар, К. Шаброль, А. Варда. И здесь он не поскупился на критические обвинения:

«Антониони не удается осмыслить явления и социальные противоречия жизни, которые он, по всей вероятности, видит. Разорванность жизненных связей, скрупулезный анализ и многозначительность при изображении малого, второстепенного, и уход от важного, значительного, – вот что, пожалуй, характернее всего для творчества этого талантливого режиссера» [Баскаков, 1966, с.21].

«Скрупулезно, с жестоким натуралистическим нажимом изображает Бергман сексуальные сцены, стремясь и их связать с общим настроем фильма – все плохо в этой жизни, все уродливо, и прежде всего уродлив и отвратителен сам человек, его природа. Бергман использует весь арсенал изобразительных средств кинематографа, которыми он владеет, для целей отнюдь не великих. Чтобы проиллюстрировать ведущую идею современного декаданса о низости, ничтожестве и пошлости природы человека, для этого вряд ли необходимы столь тонкие и высокопрофессиональные средства» [Баскаков, 1966, с.25].

Сдержанно похвалив «Шербургские зонтики» Ж. Деми, «Супружескую жизнь» А. Кайатта [Баскаков, 1966, с.9], «Тома Джонса» Т. Ричардсона, «Путь в высшее общество» Дж. Клейтона [Баскаков, 1966, с. 10-11], фильмы С. Креймера [Баскаков, 1966, с. 29], Владимир Евтихианович нашел-таки западную страну, где можно было обнаружить не только буржуазное, но и прогрессивное кино: *«И хотя часть из тех художников, которые ставили фильмы о жизни итальянского народа, в обстановке бойкота прогрессивного искусства, в обстановке шумихи об «экономическом чуде» перешла на рельсы буржуазного киноискусства с его псевдоисторическими фильмами, сексуальными драмами и модернистскими лентами, – всё же прогрессивное итальянское искусство живет и развивается. Наиболее принципиальные художники, связанные с жизнью и борьбой своего народа, продолжают укреплять реалистические традиции киноискусства. Лучшие картины «стариков» – Дзаватинни и Де Сики, Висконти и Де Сантиса, Кастелани и Росселини, Джерми и Коменчини, молодых режиссеров – Франческо Рози и Нанни Лоя – яркое тому свидетельство. ... И если картины*

режиссеров-декадентов, поднятых буржуазной критикой на пьедестал в качестве пророков и пролагателей новых дорог в искусстве, пронизывает мысль о тщетности любого действия, любого проявления активности, тщетности борьбы за счастье человека, то в фильмах прогрессивных режиссеров бьется пульс жизни, а в отдельных случаях и пульс борьбы за лучшее будущее человека и общества» [Баскаков, 1966, с. 5-6].

Именно опора на «прогрессивный кинематограф Италии» позволила В.Е. Баскакову сделать вполне стандартный для советской прессы тех времен вывод о том, что *«развитие мирового киноискусства всё с большей ясностью подтверждает определяющую роль для его перспектив искусства социалистического, а также искусства тех художников капиталистических стран, которые связали свою судьбу с самыми передовыми идеями века, участвуют в борьбе за социальное переустройство мира, верят в человека, которые пусть еще не всегда последовательно и осознанно, но утверждают идеалы мира и гуманизма и обличают мораль общества, основанного на угнетении и подавлении человека»* [Баскаков, 1966, с.31].

Находясь на самом верху руководства советской кинематографией, В.Е. Баскаков, бесспорно, блестяще ориентировался в идеологической конъюнктуре времени. И его статью можно, наверное, считать эталонной для понимания сути официального советского киноведения, обращенного к материалу зарубежного кино: 1) резкая критика «буржуазных тенденций и извращений» 2) сочувственная поддержка «прогрессивных западных кинематографистов», то есть тех, в чьем творчестве можно было обнаружить существенную критику буржуазного общества, не содержащую при этом антисоветизма, натурализма, секса и «формалистического трюкачества».

В подобном ключе написана и статья тогдашнего секретаря правления Союза кинематографистов СССР А.В. Караганова, осуждающая западные фильмы со сценами насилия и секса [Караганов, 1966, с.32-33], критикующая за усложненность формы и пессимизм «Прошлым летом в Мариенбаде» А. Роб-Грийе и А. Рене [Караганов, 1966, с.46-47] и поддерживающая итальянский неореализм [Караганов, 1966, с.49] и фильмы С. Креймера «На последнем берегу» и «Нюренбергский процесс» [Караганов, 1966, с.70-72].

Вот конкретные примеры отношения А.В. Караганова к фильмам ведущих западных режиссеров того времени:

«В отличие от неореалистов Антониони изымает человека из исторического потока, из реальной общественной среды. Фильмы Антониони, будь то «Крик», «Приключение», «Ночь» или «Затмение», сделаны мастерски, это произведения сильного и проникновенного таланта. Но их жизненное содержание сужено до исследования души отъединенного от общества человека. ... Феллини более социален: он не отъединяет героев «Сладкой жизни» и виновников несчастий Кабирии от общественной среды» [Караганов, 1966, с. 50, 60].

Аналогичного мнения придерживался и другой автор первого выпуска «Мифы и реальность» – философ Е.М. Вейцман (1918-1977). Обвиняя буржуазное кино в отражении вредных идей экзистенциализма, фрейдизма и сюрреализма, он утверждал, что «миф о жалкой природе человека заслонил реальность» [Вейцман, 1966, с.88].

А признанный специалист в области французского кинематографа А.В. Брагинский весьма строго представил советским читателям итоги кинематографа «новой волны», подвергнув особо строгой критике фильмы Ж.-Л. Годара и К. Шаброля. Так, в абзаце, посвященном «Кузенам», утверждалось, что *«двусмысленность, неточность авторской позиции, проявившейся в этом фильме Шаброля»,* вообще характерны для режиссеров «новой волны» [Брагинский, 1966, с.129], а *«садизм и жестокость, которые Шаброль якобы хочет осудить, правда жизни, которую он якобы ищет через сюжеты своих картин, оборачивается против Шаброля. ... Шабролевская «правда» частных наблюдений становится ложью из-за отсутствия четкого отношения к жизни. Правдоподобие отдельных деталей и начальная разоблачительная позиция оказываются подмятыми псевдофилософией и анархическим отношением к действительности»* [Брагинский, 1966, с.130].

Поскольку тысячи советских читателей сборника «Мифы и реальность», как правило, не имели никаких шансов посмотреть фильмы «новой волны», многих из них было, наверное, довольно легко убедить, что *«герои Годара – лишь послушные марионетки в руках своего создателя. Они заражены тем же нигилизмом и анархизмом, что и их творец», а сама «новая волна» зашла в тупик, оказалась в сетях жестокого идейного кризиса»* [Брагинский, 1966, с.131, 133],

Еще жестче, на сей раз о модном тогда на Западе движении *cinéta vérité* писал в том же сборнике Р.П. Соболев: на основе анализа фильмов *«фашистского в своей основе цинизма Якопетти»,* он утверждал, что это *«киноправда» как маска для лгунов, как своего рода диверсия против реализма под маской реализма же»* [Соболев, 1966, с.143].

На фоне всех этих разоблачений и обвинений буржуазного кино резким контрастом выглядела серьезная и по нынешним временам статья В.А. Неделина, полностью посвященная анализу «сложного и противоречивого» фильма Ф. Феллини «8 ½» [Неделин, 1966, с.205-226].

В эпоху социализма существовали не только апробированные схемы идеологических подходов к западному кинематографу в целом, но и к написанию финалов соответствующих книг и статей. Градус идеологических обвинений западной кинопродукции мог быть сколь угодно высок, но концовка должна была обязательно содержать хоть абзац оптимистического пафоса, напоминающего читателем о «прогрессивных тенденциях мирового экрана»:

«Хочется верить, что демократические традиции французского киноискусства одержат верх, и мы еще увидим фильмы, в которых молодые мастера французского кино правдиво отразят жизнь, надежды, тревоги, мечты народа Франции» [Брагинский, 1966, с.133].

«*Существует советская кинематография, набирает силы киноискусство других социалистических стран – они-то и показывают всем деятелям прогрессивного кино буржуазных государств яркий пример служения высоким гуманистическим идеалам, реалистическим традициям, требованиям нашего времени»* [Парсаданов, 1966, с.124].

«Мифы и реальность»: выпуск 2 (1971, сдан в набор в сентябре 1970)

Между выходом первого и второго выпусков сборника «Мифы и реальность» прошло долгих пять лет. За это время в мире произошло множество важных политических событий (войны во Вьетнаме и Ближнем Востоке, «майская революция» во Франции, подавление «пражской весны», высадка американцев на Луну и пр.).

Таблица 4. Основные политические события 1966-1970 годов в мире, важные для развития отношений СССР с Западом. События в СССР, имевшие отношение к кинематографу и кинокритике

1966	Выход Франции из военной организации НАТО: 21 февраля. XXIII съезд КПСС: 29 марта – 8 апреля. Визит президента Франции Де Голля в СССР: 20 июня – 1 июля. Начало «культурной революции» (1966-1976) в Китае: 8 августа.
1967	Война на Ближнем Востоке, разрыв СССР дипломатических отношений с Израилем: 5-10 июля. Постановление ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию общественных наук и повышению их роли в коммунистическом строительстве»: 14 августа.
1968	Массовые волнения во Франции, поводом для которых стало увольнение директора парижской синематеки – май. Возобновление СССР глушения передач «Голоса Америки» и других западных радиостанций на русском языке на своей территории: 20 августа. Вторжение советских войск в Чехословакию: 21 августа.
1969	Постановление ЦК КПСС «О повышении ответственности руководителей органов печати, радио и телевидения, кинематографии, учреждений культуры и искусства за идейно-политическим уровень публикуемых материалов и репертуара»: 7 января. Вооруженный конфликт между СССР и Китаем на острове Даманский: март. Высадка американских астронавтов на Луну: 20 июля. Начало советско-американских переговоров об ограничении стратегических ядерных вооружений: 17 ноября.
1970	Торжественно-пафосное празднование 100-летия со дня рождения В.И. Ленина: 22 апреля. Подписание договоров СССР и ФРГ, ФРГ и Польши о признании послевоенных границ в Европе: август. Распространение войны во Вьетнаме на территорию Камбоджи. Присуждение Нобелевской премии по литературе А.И. Солженицину.

Что касается непосредственно кино, то и здесь существенное влияние на развитие советской кинокритики оказало Постановление ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию общественных наук и повышению их роли в коммунистическом строительстве», принятое 14 августа 1967 года. Однако полагаю, что из всех политических событий самое серьезное влияние на

положение дел в кино и киноведении в СССР имели события в Чехословакии 1968-1969 годов. Попытка демократизации общественной жизни, отмена цензуры, предпринятые чехословацким руководством в 1968 году, представляли собой серьезную идеологическую опасность для сложившихся устоев СССР и строгих канонов «социалистического реализма», в частности.

Конечно, введение советских войск (вернее, войск Варшавского договора) на территорию Чехословакии и последующая её «брежневизация» вроде бы стабилизировали социализм в этой небольшой стране. Однако идеологическое руководство СССР хорошо понимало, что «пражская весна» – это своего рода «оттепель», перешедшая в настоящую весну, которую с большим трудом удалось заморозить. Вот почему именно события «пражской весны» подвели черту под оттепельными потоками в СССР: цензура стала еще строже, а борьба с «буржуазной идеологией» еще интенсивнее.

7 января 1969 года было принято специальное Постановление ЦК КПСС «О повышении ответственности руководителей органов печати, радио и телевидения, кинематографии, учреждений культуры и искусства за идейно-политическим уровень публикуемых материалов и репертуара». Если фигурально свести его пафос к одной фразе, то получится примерно так: «теперь ни одна буржуазная мышь не проскользнет мимо непримиримой советской цензуры». А фильмы, где *«приукрашиваются порядки в современном капиталистическом мире, идеализируется капиталистический образ жизни, проповедуются буржуазные идеи классового мира»* [Постановление…, 1969] должны были целиком и полностью запрещены на территории СССР. Любопытно, что это приукрашивание касалось не только прямой пропаганды «буржуазного образа жизни», но и любых художественных вольностей, включая эксперименты с кинематографической формой [см. подробнее: Fedorov, 2012], не говоря уже о таких «раздражителях», как обнаженная натура или грубое словцо. В Постановлении не была забыта и деятельность «неправильных» советских деятелей искусства, которые *«отходят от классовых критериев при оценке и освещении сложных общественно-политических проблем, фактов и событий, а иногда становятся носителями взглядов, чуждых идеологии социалистического общества»* [Постановление…, 1969].

В такой обстановке «идеологические инстанции», вероятно, долго размышляли о том, нужно ли, вообще, советским читателям знать хоть что-то о зарубежных фильмах, не имеющих никаких шансов попасть на экраны СССР. На эти размышления, видимо, и понадобилось целых пять лет. Однако в итоге, скорее всего, победила мысль, что «идеологические диверсии» все-таки надо разоблачать загодя, не дожидаясь того, чтобы советская публика увидела/услышала что-то «не то» в туристических поездках или по «забугорному» радио.

Тем паче, что в Постановлении прямым текстом говорилось, что необходимо *«более остро, с классовых, партийных позиций выступать против любых проявлений буржуазной идеологии, активно и умело пропагандировать коммунистические*

идеалы, преимущества социализма, советский образ жизни, глубоко анализировать и разоблачать различного рода мелкобуржуазные и ревизионистские течения». [Постановление…, 1969].

Итак, решили-таки, что второму выпуску «Мифов и реальности» быть, но, разумеется, с учетом международной обстановки и рекомендаций власти. Отсюда и резкий пересмотр содержания иллюстраций. И еще более резкая критика буржуазного кинематографа, а в противовес – активная поддержка кинематографа прогрессивного.

Эталонной в данном случае можно считать статью В.Е. Баскакова, где он утверждал, что *«подлинное искусство не идет на компромиссы с декадентством, не чурается прямого и ясного суждения о явлениях действительности, не уходит от проблем жизни своего народа в мистический мир знаков, предчувствий и ассоциаций. ... И если картины режиссеров-декадентов, поднятые буржуазной критикой на пьедестал в качестве образцов и примеров «новаторства», наполнены сомнениями в пользе любого действия, любого проявления активности и проповедуют бесплодность борьбы за счастье человека, то в фильмах прогрессивных режиссеров бьется пульс жизни, а в отдельных случаях и пульс борьбы за лучшее будущее человека и общества»* [Баскаков, 1971, с.9-10]. В качестве примеров «социально четких позиций» в западном кино положительной оценки Владимира Евтихиановича заслужили социальные драмы «Битва за Алжир» Б. Понтекорво и «Сидящий справа» В. Дзурлини [Баскаков, 1971, с.29-31].

Однако при всей поддержке кино прогрессивного (т.е. близкого к соцреализму), главным содержанием статьи были, разумеется, пассажи, критикующие буржуазное кино. Вначале В.Е. Баскаков искренне сожалел, что *«вся картина европейского экрана за последние годы трансформировалась. Фильмов, которые ставят реальные социальные проблемы, становится меньше. Зато появились в обилии псевдореалистические фильмы – в них присутствует внешний жизненный антураж, ... но нет в этих фильмах подлинной правды»* [Баскаков, 1971, с.6].

Затем переходил к более конкретным примерам и даже к теоретическим обобщениям. Так он вполне обоснованно отметил, что *«в экранном мире произошло явление, которое упрощенно можно было бы назвать диффузией. Это взаимопроникновение различных стилевых приемов, идейно-тематических и философских потоков. Явление диффузии принимает самые различные оттенки. Модернистские приемы современного кино проникают в стилистику развлекательного, так называемого коммерческого кинематографа»* [Баскаков, 1971, с.17-18].

Но вот далее он обрушивал свой гнев на западных мастеров первого ряда, обвиняя их в компромиссах в угоду запросам и интересам буржуазной публики [Баскаков, 1971, с.18], иллюстрируя этот тезис анализом «Дневной красавицы» Л. Бунюэля, «Свинарника» П.-П. Пазолини, «Сатирикона» Ф. Феллини, «Блоу ап» М. Антониони [Баскаков, 1971, с.18-28].

В.Е. Баскаков стремился убедить читателей, что *«гниет капитализм, вся система, построенная на лжи и угнетении, а художнику, с его микроскопом, в линзу которого попадают лишь шевелящиеся инфузории, представляется, что гниет человечество»* [Баскаков, 1971, с.16].

Как всегда досталось «на орехи» одному из наиболее политизированных западных режиссеров тех лет Ж.-Л. Годару: «*В обществе, которое рисует Годар, нет классов, нет социальных противоречий. Есть обезумевший мир, состоящих из больных, обезумевших индивидуумов. ... Картина уродств, аномалий буржуазного мира впечатляюща, но Годар, как безумный автоматчик, стреляет во все стороны, не вглядываясь в суть явлений, которые поражают его пули»* [Баскаков, 1971, с.12-13].

С другой стороны, В.Е. Баскакову были не по душе и те коллеги Ж.-Л. Годара, которые не спешили погружаться в пучину политических страстей: *«Режиссеры, которых обычно относят к левому крылу французского кинематографа и получившие известность как лидеры «новой волны», в последних своих картинах далеко ушли от социальных проблем, заменяя их либо живописанием людских аномалий и подсознательных процессов, либо просто-напросто созданием кинозрелищ в обывательском вкусе»* [Баскаков, 1971, с.11].

Поистине, угодить официозной советской кинокритике было трудно: аполитично рассуждать было плохо, но и политизация тоже вызывала подозрения в «идеологических диверсиях». Разгадку такому «двойному отрицанию» можно было найти у того же В.Е. Баскакова: *«Наряду с «бумом» секса можно наблюдать и своеобразное явление «политизации» кинематографа. ... Правда, многие из этих фильмов сделаны с позиций буржуазных. ... Во многих из так называемых «политических» фильмов содержится прямая или косвенная критика социализма «справа», а иногда и «слева»* [Баскаков, 1971, с.8]. То есть самым страшным в западном политическом кинематографе виделось именно попутная (или целенаправленная: как в «Признании» Коста-Гавраса) критика коммунистических устоев…

Упреки в отсутствии социального анализа у Г.А. Капралова заслужил не только М. Антониони (за *Blow Up*), но и Р. Брессон (не говоря уже о М. Белоккио и С. Сампери):

«Картина Антониони последовательно асоциальна. Но именно в силу своей асоциальности она превращается в изображение некой универсальной абсурдности человеческого существования вообще, отражение некого всеобъемлющего закона мистификации, по которому якобы живет современный мир» [Капралов, 1971, с.44].

«Реальная, с такой беспощадностью и точностью изображенная действительность объявляется Брессоном призрачной, несущественной, как случайные одежды, наброшенные на вечную душу. А ирреальный мира объявляется подлинным» [Капралов, 1971, с.59].

Утверждая, правда безо всякого цитирования медицинских первоисточников, что «нашествие шизофренических героев – следствие объективных условий жизни современного буржуазного мира, где, согласно медицинской статистике, почти каждый второй или третий страдает серьезным психическим расстройством» [Капралов, 1971, с.55], Георгий Александрович обвинял в двусмысленности и в утрате общественной значимости драмы «Кулаки в кармане» М. Белоккио и «Спасибо, тетя» С. Сампери [Капралов, 1971, с.51-56]. А далее с сожалением отмечал у И. Бергмана «усложненность построения «Персоны», нарочитую затемненность, зашифрованность ее языка» [Капралов, 1971, с.68].

То, что у Г.А. Капралова попадало под определение двусмысленности, у другого известного киноведа – Г.Д. Богемского получило более жесткое определение: садизм и патология [Богемский, 1971, с.87-90]. А посему *«настоятельная задача марксистской критики – дать отпор этой захлестнувшей итальянский экране волне патологической жестокости, садизма, проникающего из коммерческого кино и в «идейное»* [Богемский, 1971, с.91].

Конечно же, по ходу дела Георгий Дмитриевич не забыл похвалить «прогрессивное итальянское кино» на примере «Битвы за Алжир» Б. Понтекорво, «Сидящего справа» В. Дзурлини и «Мучеников земли» В. Орсини [Богемский, 1971, с.82]. Однако главным тезисом его статьи было утверждение, что *«одна из самых очевидных новых тенденций в итальянском кино – происходящая внутри его поляризация. Бросается в глаза резкое разделение на откровенно коммерческую, примитивную и бездумную кинопродукцию, рассчитанную на самого нетребовательного зрителя, и с другой стороны – на так называемое «ангажированное», или «завербованное», кино, то есть фильмы, служащие определенным идеям, несущие определенный заряд и ныне имеющие преимущественно политическую окраску»* [Богемский, 1971, с.71].

После статей кинокритических «генералов» явным диссонансом выглядела в сборнике «Мифы и реальность» статья невесть каким образом затесавшегося туда киноведа и соавтора М. Туровской и М. Ромма по сценарию документального фильма «Обыкновенный фашизм» Ю.М. Ханютина (1929-1978). Словно отвечая В.Е. Баскакову и Г.А. Капралову, Ю.М. Ханютин смело высказал свое мнение об «асоциальности шведского кино»: *«Да, оно фиксирует чаще, чем анализирует, да, его художники так же не видят позитивных социальных решений, как и их герои, - это критика ограниченная определенными рамками, не поднимающаяся до радикальных, революционных выводов. Но это критика, это откровенность, это правда»* [Ханютин, 1971, с.149].

Без идеологической трескотни в своей статье обошелся и киновед В.Н. Турицын, весьма позитивно проанализировавший творчество британского режиссера Т. Ричардсона [Турицын, 1971, с.175-198].

Но совсем уже чужим на этом «празднике идеологической борьбы» выглядел текст И. Янушевской и В. Демина под названием «Формула авантюры» [Янушевская, Демин, 1971, с.199-228], в основном посвященный творчеству Алена Делона. Приведу только одну цитату из этой блестяще написанной статьи, где ощутима яркая образность стиля одного из самых заметных киноведов и кинокритиков 1960-х – 1980-х В.П. Демина (1937-1993): *«Мы имеем в виду его роль в фильме «Самурай», может быть, самом значительном свершении актера за последние годы. Эта роль недвусмысленно противопоставлена герою, когда-то поднятому на щит Бельмондо в фильме Годара. ... этот опустошенный, одинокий человек, привязанный только к собственной канарейке, погибает, связавшись с девушкой, случайно замешавшейся в игру совсем не романтических сил. Значит, что-то еще не умерло в его выжженной душе конкистадора. Но какой там бунт, какое там гордое и самозабвенное стремление ухватить фортуну голыми руками!.. Напротив: твердые правила, хорошо отработанные приемы ремесла... Все, буквально все расписано по нотам, вплоть до дворов, которые надо знать наизусть,*

чтобы иметь возможность при случае улизнуть от полиции» [Янушевская, Демин, 1971, с.227].

Согласитесь, существенный контраст с кацеляритом киноведов-начальников! Да и поклонов в сторону разного рода Постановлений, тоже днем с огнем не сыщешь…. Вот почему нет ничего удивительного в том, что эта публикация стала у беспартийного В.П. Демина единственной во всех 11-ти выпусках «Мифов и реальности»…

«Мифы и реальность»: выпуск 3 (1972, сдан в набор в феврале 1972)

Третий выпуск был выпушен в свет весьма оперативно, примерно через год после второго. Однако за это время в политической жизни произошло два важных для СССР события: XXIV съезд КПСС и, что в нашем случае важнее – вышло Постановление ЦК КПСС «О литературно-художественной критике», напрямую касавшееся работы «кинокритического цеха».

Таблица 5. Основные политические события 1971-1972 годов в мире, важные для развития отношений СССР с Западом. События в СССР, имевшие отношение к кинематографу и кинокритике

1971	Великобритания обвинила 105 советских дипломатов в шпионаже. XXIV съезд КПСС: 30 марта - 9 апреля.
1972	Постановление ЦК КПСС «О литературно-художественной критике»: 21 января.

В Постановлении ЦК КПСС «О литературно-художественной критике» от 21 января 1972 отмечалось, что *«состояние критики пока не отвечает в полной мере требованиям, которые определяются возрастающей ролью художественной культуры в коммунистическом строительстве. ... долг критики – глубоко анализировать явления, тенденции и закономерности современного художественного процесса, всемерно содействовать укреплению ленинских принципов партийности и народности, бороться за высокий идейно-художественный уровень советского искусства, последовательно выступать против буржуазной идеологии»* [Постановление…, 1972].

Уже само появление такого рода Постановления косвенно говорило о том, что результаты воздействия предыдущих Постановлений ЦК КПСС, касавшихся культуры и идеологии, не были признаны властью стопроцентно эффективными. Понадобилось еще раз указать профессиональным критикам (включая кинокритиков), что они всё еще недостаточно следуют «линии партии», недостаточно строго критикуют кинематограф «загнивающего Запада».

Что ж, партия сказала: «Надо!», и кинокритический офизиоз ответил: «Есть!»: в большинстве текстов третьего выпуска «Мифов и реальности» накал идеологической борьбы с западным кинематографом был существенно усилен. Никаких текстов Дёминых и Ханютиных в сборнике уже не

наблюдалось. В бой пошла старая, проверенная в идеологических боях киноведческая гвардия.

Так А.В. Караганов с прямотой солдата идеологического фронта утверждал, что *«сейчас нет буквально ни одной области политики, ни одного фронта идеологической борьбы, где американская буржуазная кинематография не выступала бы с фильмами, впрямую обслуживающими внешнеполитические и пропагандистские ведомства США. ... Голливуд работает на вполне определенные тезисы антисоветской пропаганды»: «Председатель» Ли Томпсона, «Топаз» А. Хичкока, «Кремлевское письмо» Дж. Хьюстона.* При этом «*характерной особенностью современного искусства американской буржуазии является коммерчески-ярмарочное и салонно-развлекательное использование мотивов жестокости. ... В обоих случаях – и тогда, когда жестокость становится игрой, приманкой, и тогда, когда драматически изображается как раковая опухоль безумного мира, - художник не отдает себе отчета в реальном звучании создаваемых им произведений»* [Караганов, 1972, с. 6-7, 15].

Да что там А. Хичкок! Перестраховываясь, А.В. Караганов дал понять, что не всё так просто даже с допущенным для показа на Московском кинофестивале фантастическим фильмом «2001: космическая одиссея»: *«Кубрик создал произведение, причудливо сочетающее в себе особенности голливудского коммерческого боевика и философского произведения, в котором критика буржуазной действительности приобретает декадентский характер»* [Караганов, 1972, с.21]. На мой взгляд, этой фразой А.В. Караганов дал четкий ответ на недоуменные вопросы некоторых наивных зрителей, не понимавших, почему экранизация опубликованного в СССР романа А. Кларка так и не добралась до советского проката…

Однако, чтобы советские читатели ненароком не подумали, что американское кино сплошь и рядом состоит только из такого рода лент, А.В. Караганов не забыл и похвалить прогрессивную реалистичность фильмов «Загнанных лошадей пристреливают, не правда ли?» С. Поллака и «Возращение Лорда Байрона Джонса» У. Уайлера [Караганов, 1972, с.7].

От американского кино А.В. Караганов перешел к кино Франции. Сначала по сложившейся в советском элитном киноведении традиции он резко напомнил, что *«раскольническая позиция, метания Годара от одной позиции к другой, подмена революционного самосознания конгломератом анархистских, маоистских и троцкистских идей приводят к обесцениванию той оппозиции буржуазному строю, которую прокламирует Годар, к выхолащиванию революционного содержания годаровских рассуждений о «пролетарском кино», годаровских попыток такое кино создать»* [Караганов, 1972, с.25]. А затем перешел к куда более опасной тенденции открытого и последовательного антикоммунизма, ставшей стержнем знаменитого фильма Коста-Гавраса «Признание» (1970), так он *«помогает буржуазной клевете на коммунизм. К сказанному следует добавить, что главные роли в «Признании» играют Ив Монтан и Симона Синьоре, еще недавно приезжавшие на московские кинофестивали со словами дружбы и любви к Советскому Союзу, а ныне старательно топчущие свои былые заявления»* [Караганов, 1972, с.30].

Здесь стоит отметить, что участие в этой картине и последовавшие за этим заявления актеров привели к полному изъятию фильмов с участием Ива

Монтана и Симоны Синьоре из советского проката. Более того, когда в 1984 году в московском издательстве «Радуга» вышла книга Ж.-П. Жанкола «Кино Франции. Пятая республика (1958-1978), содержавшая впечатляющую своим объемом фильмографию известных французских режиссеров 1950-х – 1970-х годов, имена этих знаменитых актеров были просто-напросто вымараны из списков исполнителей картин, где они играли (как правило, главные роли). Понятное дело, что «Признания» в данной фильмографии не было вовсе…

Ругая кинематографическую «антисоветчину», А.В. Караганов делал далеко идущие выводы о том, что *«буржуазная пропаганда всячески преуменьшает достижения и раздувает недостатки в работе практических строителей социализма – она стремится лишить трудящихся надежды и веры, сделать их растущее разочарование в буржуазном образе жизни разочарованием тотальным, превратить его в безверие, в позицию опущенных рук»* [Караганов, 1972, с.29]. И если *«сексуальная революция» служит буржуазии в ее стремлениях и попытках «деклассировать» сознание трудящихся, обесценить человека»* [Караганов, 1972, с.27], то *«массовая культура в руках буржуазных дельцов часто, очень часто оказывается опасной и темной силой. Она формирует человека по моделям буржуазного обывателя – делает его существом бездуховным, послушным капиталу рабом. ... А если кто-то из ее потребителей все же протестует, бунтует против собственнического свинства, она стремится подрезать крылья бунту индейками насчет роковой испорченности человека и неистребимости зла в современном индустриальном обществе. На кино в этом смысле возлагаются особые надежды»* [Караганов, 1972, с.4].

Ничуть не отставал от А.В. Караганова и В.Е. Баскаков, подчеркивая, что *«На белом полотне киноэкрана, как и повсюду в мире, сталкиваются противоположные силы и тенденции. Лучшие фильмы социалистических стран, отмеченные жизненной правдой, высоким и действенным гуманизмом, произведения прогрессивных художников капиталистического Запада, бичующие уродства капитализма и преисполненные симпатиями к людям труда, их нуждам и чаяниям, молодая кинематография развивающихся стран противостоят широкому и мутному потоку буржуазной кинопродукции, отравляющей сознание масс ядом неверия в человека и его будущее. … Применительно к западной кинематографии правильнее было бы говорить не о «коммерческом» и «некоммерческом» кино, а о различных видах одного и того же буржуазного киноискусства, которому противостоит искусство демократическое, прогрессивное, тяготеющее к реализму»* [Баскаков, 1972, с.75, 81].

Как и А.В. Караганов, Владимир Евтихианович посвятил несколько абзацев своей статьи теме антисоветизма, не без основания утверждая, что *«антисоветских фильмов стало выпускаться больше, чем прежде. ... Следует заметить при этом, что в орбиту антисоветчины оказались втянутыми влиятельные режиссеры и актеры буржуазного кинематографа»* [Баскаков, 1972, с.77]. В целом же мировых буржуинов статья обвиняла в том, что *«отлично понимая значение кино как средства влияния на массы, они вкладывают огромные средства в производство и прокат фильмов, пропагандирующих социальные и моральные «ценности» капитализма, в создание картин откровенно реакционного, антикоммунистического содержания»* [Баскаков, 1972, с.76].

Далее В.Е. Баскаков в характерном для его киноведческих подходов ключе сетовал на то, что *«отход многих художников буржуазного мира от насущных проблем общественной жизни, подчинение их политическим и коммерческим интересам*

имущих классов не прошли для западного киноискусства даром: от него начал отворачиваться массовый зритель. Кризисные явления в западной кинематографии в последнее время приобрели широкий размах» [Баскаков, 1972, с.78].

А вот здесь желаемое явно выдавалось за действительное: причины падения кинопосещаемости на Западе, конечно же, были в ином: вовсе не «отход многих художников буржуазного мира от насущных проблем общественной жизни» и их коммерциализация, а интенсивное развитие многоканального цветного телевидения и всей сферы индустрии развлечений в целом естественным образом привели к снижению посещаемости кинотеатров. А высокая кинопосещаемость в СССР в 1960-х - 1970-х была вызвана именно относительной неразвитостью как сферы развлечений, так и телевидения (максимальное число советских телевизионных каналов в 1970-х равнялось трем, при этом западные фильмы показывались там крайне редко). И именно дефицит развлечений и направлял потоки советских зрителей в кинотеатры. Как только во второй половине 1980-х в СССР пришло видео, и расширились возможности для рекреации, посещаемость кинотеатров стала закономерно и резко падать…

Далее В.Е. Баскаков обратился к своему привычному делу: именитым мастерам западного экрана (Ф. Феллини, П.-П. Пазолини, И. Бергману и др.) адресовывался упрек в «биологизме» и оторванности от социальных проблем: *«Видя в окружающей их жизни моральные уродства, пошлость, лицемерие, бессмысленную жестокость, но не умея разглядеть социальные корни всяческого зла, они начинают приписывать пороки, свойственные буржуазному обществу, биологической природе человека, тем самым объявляя их неустранимыми, извечными. ... Безусловно, творчество Бергмана отражает некоторые реальные процессы, происходящие в современном буржуазном мире. Но его кинематографический взгляд обращен к человеку остраненному, оторванному от мира, в котором он живет. Порочное, подсознательное, странное – вот что становится главным и для этого режиссера, обладающего большими художническими потенциями. Подобная судьба постигла и многих других деятелей западного кино, начавших свою творческую жизнь с серьезных, прогрессивных фильмов, но оказавшихся в плену буржуазных идей»* [Баскаков, 1972, с. 82, 84].

Не понравилась Владимиру Евтихиановичу и кинотрактовка антинацистской тематики, предложенная в фильмах «Гибель богов» Л. Висконти и «Конформист» Б. Бертолуччи, так как *«зверства и произвол фашистских главарей или же подчинение рядового человека государственной машине подаются в плане исследования подсознательных комплексов, обуревающих индивидуумов, попавших в ту или иную ситуацию. Отсюда нередко поводом к действиям и поступкам (убийство, предательство, шантаж) служат психические травмы, гомосексуализм, шизофрения, мазохизм. Налицо подмена понятий и предметов. Налицо последовательный уход от попыток заклеймить фашизм в прошлом и настоящем как продукт разложения капиталистического строя»* [Баскаков, 1972, с.88].

В самом деле, пристальное обращение западных кинематографистов к «личностным и физиологическим факторам» социальных, политических процессов, как правило, встречало резкий отпор официозного советского киноведения. Хотя опять-таки далеко не всегда. К примеру, саркастический детектив Э. Петри «Следствие по делу гражданина вне всяких подозрений»

не только получил положительную оценку у строгого В.Е. Баскакова, но и вышел (пусть и в купированном варианте) в советский прокат, хотя при желании «Следстствие…» тоже можно легко обвинить в «подмене понятий», так как главного герою этого фильма присущи и шизофрения, и мазохизм, и «сексуальная разнузданность».

Грань и между дозволенным и недозволенным в советском прокате была хоть и жесткой, но с нюансами. Например (особенно по отношению к итальянским кинематографистам) учитывалась принадлежность авторов к коммунистической партии, их отношение к СССР, высказывания, критикующие государственное устройство западных стран и т.п. Так, исполнитель главной роли в фильме «Следствие по делу гражданина вне всяких подозрений» Д.М. Волонте был членом компартии Италии, часто бывал в СССР, его антибуржуазные взгляды, по-видимому, не вызывали сомнения у начальства госкино. Поэтому фильмы с его участием, тем паче, критикующие властные структуры западных стран, охотно покупались и демонстрировались на советских экранах.

Похвалив «прогрессивные произведения итальянских кинематографистов»: «Следствие по делу гражданина вне всяких подозрений» Э. Петри, «Метелло» М. Болоньини, «Люди против». Ф. Рози [Баскаков, 1972, с.92-93], Владимир Евтихианович, в поисках «прогресса» обратился и к американскому кино, не без удовольствия отметив, что *«фильмы Артура Пенна («Погоня» и «Бонни и Клайд») и Джона Шлезингера («Полуночный ковбой»), хотя и не очень глубоко, но всё же достаточно определенно отразили кризис общественной системы, которая породила культу насилия, массовую преступность, воинствующий расизм, произвол властей и равнодушие обывателей»* [Баскаков, 1972, с.95].

Размышления такого свойста позволили В.Е. Баскакову перейти к триумфально оптимистичным выводам, достойным стать частью любого Постановления ЦК КПСС: *«Кризис, который переживает сейчас западная кинематография, - это в конечном счете кризис буржуазной идеологии, свидетельство ее банкротства, неспособности питать развитие подлинного, реалистического искусства – искусства большой жизненной правды. ... На всех континентах идут острые классовые бои. Всё явственнее обнаруживается историческая обреченность капитализма с его неизбежными спутниками – эксплуатацией трудящихся, национальным угнетением, захватническими войнами. Всё яснее делается перспектива социального и духовного обновления мира, которое принесет ему победа коммунизма»* [Баскаков, 1972, с.102, 108].

Что касается статьи Г.А. Капралова, то она на сей раз в большей степени касалась именно «прогрессивных тенденций» западного экрана. Он искренне хвалил фильмы режиссеров левых взглядов: «Сакко и Ванцетти» и «С нами Бог» Дж. Монтальдо, «Кеймада» Дж. Понтекорво (1919-2006), «Люди против» Ф. Рози (1922-2015), «Признание комиссара полиции прокурору республики» Д. Дамиани (1922-2013), «Следствие по делу гражданина вне всяких подозрений» Э. Петри (1929-1982), «Джо Хилл» Б. Видберга, «Благослови зверей и детей» С. Креймера (1913-2001), «Маленький большой человек» А. Пенна (1922-2010) [Капралов, 1972, с.174-

200]: *«Если не все фильмы, о которых речь шла выше, могут быть причислены к элементам социалистической культуры, то все они, несомненно, являются элементами демократической культуры» [Капралов, 1972, с.201].*

Финал статьи Г.А. Капралова был не менее пафосным, чем у В.Е. Баскакова: «*За последние годы прогрессивный демократический кинематограф капиталистических стран активизировался, набрал новые силы, расширил свой фронт. Он всё решительнее разоблачает обветшалые буржуазные мифы и всё ближе подходит к той истине, что в наш век все дороги ведут к коммунизму»* [Капралов, 1972, с.201].

Да, А.В. Караганов, В.Е. Баскаков и Г.А. Капралов были мастерами киноидеологической борьбы! Пожалуй, лучшего практического воплощения настоятельных рекомендаций Постановления ЦК КПСС «О литературно-художественной критике» и не придумать!

Вот почему после чтения таких открыто контрпропагандистских текстов статья Е.С. Громова (1931-2005) кажется уже идеологически пресноватой.

С одной стороны он вроде бы вполне по-карагановски/баскаковски писал, что *«на западных экранах лидирует и господствует кинематограф массовой культуры, верхние этажи которой заполняют псевдопсихоаналитические, спекулятивные фильмы. Эстетика этих фильмов оказывает растлевающее воздействие как на сознание широкого зрителя, так и, увы, на творчество иных крупных мастеров. Кризис буржуазного кино не ослабевает, а усиливается, обостряется»* [Громов, 1972, с.74]. А *«герои Годара могут рассуждать на любые темы, выслушивать какие угодно философические речи, но реально их интересует в жизни одно: при максимуме или минимуме комфорта секс с патологией или одна патология. Для них идеи – религиозные, марксистские, маоистские, голлистские – лишь фантомы, аллюзия. И сам Годар, иронизируя над своими героями, во многом разделяет их позицию»* [Громов, 1972, с.37].

Но с другой стороны, словно в укор им отмечал, что *«даже весьма образованному, интеллигентному, но воспитанному в духе классических художественных традиций зрителю бывает подчас трудно глубоко понять эстетику Антониони из-за ее внутренней, потаенной, возможно, не осознаваемой самим режиссером опосредованности сложными философскими категориями и концепциями»* [Громов, 1972, с.46]. А *«Забриски пойнт» – принципиальное явление в творчестве Микеланджело Антониони. Его фильм носит остросоциальный характер; по своей эстетике он ориентирован не на узкую элиту, а на широкие массы людей – язык экранных образов Антониони стал теперь более ясным, простым, доступным, его киноживопись приобрела прямо-таки колдовскую выразительность. Наряду с «Сатириконом» Феллини, «Забриски пойнт» – самый масштабный, внутренне значительный фильм западной кинематографии конце 60-х – начала 70-х годов»* [Громов, 1972, с.52].

С одной стороны, Евгений Сергеевич привычно утверждал, что «*Хичкок, как и другие авторы псевдопсихоаналитических фильмов, упрощает и вульгаризирует Фрейда»* [Громов, 1972, с.62], *а «фильмы о Тарзане, Фантомасе, даже Джеймсе Бонде – грубый наркотик, хотя и сильно действующий»* [Громов, 1972, с.63].

Но с другой стороны, не без резона напоминал, что *«у нас часто пишут о культе насилия, который проповедуется буржуазным кинематографом, прежде всего, американским. Культ этот налицо. Однако он далеко не всегда выражается грубо, прямолинейно. Более того, практически трудно, если не невозможно, назвать сравнительно значительный фильм, в котором бы открыто призывали жечь, пытать, убивать. Даже в тех гангстерских фильмах, где рекою льется кровь и чуть ли не в*

каждом кадре стреляют или режут, режиссер не забудет покарать преступников и осудить их злодеяния» [Громов, 1972, с.64].

Остальные статьи сборника «сражались с вредной буржуазной идеологией» на «локальных участках фронта». Г.Д. Богемский, к примеру, размышлял об итальянском коммерческом кино, утверждая, что «*если проанализировать с карандашом в руках фильм за фильмом итальянскую кинопродукцию за последние год-два, то видишь, что добрых 90 процентов составляют именно ленты, представляющие собой товар массового потребления в «западном» смысле этого слова, – товар в красивой упаковке, но гнилой, если не ядовитый. ... если два-три, ну, допустим, десяток фильмов, потакающих низменным вкусам и инстинктам, просто вредны, то несколько десятков, если не сотня с лишним, – уже социально опасны, становятся поистине национальным бедствием. … Неореализму удалось на какое-то время изгнать из итальянского кино фальшь, пошлость, риторику, банальные готовые образцы и фразы, но не прошло и десятка лет, как они, беря реванш, с удвоенной силой полезли обратно на экран»* [Богемский, 1972, с.108, 109, 111].

Далее Георгий Дмитриевич от души прошелся критическим пером по фильмам эротического жанра, лентам «про жуликов и бандитов» и «доморощенным вестернам» [Богемский, 1972, с.114-122]. При этом читатели получали предупреждение: *«Итальянские вестерны именно тем опаснее для зрителя, чем более они занимательны, чем более профессионально они сделаны»* [Богемский, 1972, с.121]. А *«чтобы прочувствовать, что да, действительно, жестокость и насилие, именно они и ничто другое, – это главное содержание, цель, вдохновляющая «идея» десятков, сотен западных фильмов, нет ничего лучше, чем посмотреть вестерны Леоне. ... помимо бесчеловечности еще и явный душок расизма. И масса натуралистических подробностей»* [Богемский, 1972, с.118-119].

Нанес свой кинокритический удар по коммерческого кинематографу, на сей раз – французскому – и О.В. Тенейшвили, бездоказательно утверждая, что *«над всем серьезным, над всем, что может вызвать размышления и раздумья, в последних фильмах Шаброля и Трюффо превалирует сексуальность и патология»* [Тенейшвили, 1972, с.146]. И что «Второе дыхание» Ж.-П. Мельвиля – *«великолепный образец высокого профессионализма, направленного в конце концов лишь на удовлетворение самых сомнительных инстинктов и вкусов»* [Тенейшвили, 1972, с.151].

Не забыл О.В. Тенейшвили и Р. Клемана и его фильм «Пассажир, пришедший с дождя»: *«Совершенно ясно, что перед нами произведение не только не свободное от дурных влияний, но и нарочито антигуманное, унижающее человеческое достоинство»* [Тенейшвили, 1972, с.152].

Таким образом, вместо того, чтобы анализировать рядовой поток французского коммерческого кино, О. Тенейшвили почему-то выбрал основной мишенью своих кинокритических стрел талантливые произведения ныне признанных классиков французского экрана…

Знаток польского кино Я.К. Маркулан (1920-1978) из всего спектра французского кинематографа выбрала фигуру Клода Лелуша и сосредоточила на нем весь свой критический пафос. А ведь во второй половине 1960-х К. Лелуш, постановщик увенчанной золотой пальмовой ветвью Каннского фестиваля и «Оскаром» мелодрамы «Мужчина и женщина», слыл бесспорным любимцем как советских зрителей, так и

критиков. И вдруг... На несколько лет задержался выпуск на советские экраны оперативно купленного фильма К. Лелуша «Жить, чтобы жить». Правда, тут режиссера «подвел» исполнитель главной роли Ив Монтан, позволивший себе сняться в «крамольной» картине Коста-Гавраса «Признание». «В свете новых данных» советская пресса начала срочно пересматривать свое отношение к Лелушу. И вот в 1972 году Я.К. Маркулан на страницах сборника «Мифы и реальность» поспешила убедить советских читателей, что «Мужчина и женщина»: *«это не произведение искусства, а именно механизм – хитрый, ловкий, хорошо загримированный под настоящее искусство. Это типичное произведение современной буржуазной массовой культуры с ее разветвленной системой нравственных спекуляций, идеологических воздействий, эмоциональных раздражителей»* [Маркулан, 1972, с.218]. И даже более того: *«Творчество Клода Лелуша, особенно его экранная трилогия, – явление опасное, ибо в нем содержится не только эстетическая демагогия, но и упрощенное, конформистское представление о жизни. Это искусство, сведенное к товару, коммерции»* [Маркулан, 1972, с.233].

Слава Богу, К. Лулушу не довелось прочесть эти гневные строки, иначе у знаменитого лирика французского экрана настроение, наверное, было бы испорчено надолго…

Ничуть не лучшим образом поступил с еще одним знаменитым западным кинематографистом – Бобом Фоссом Г. Макаров, всерьез утверждая (и это накануне триумфа фильма «Кабаре»), что «для мюзикла вновь наступили черные дни» [Макаров, 1972, с.267], потому что дело дошло до того, что к созданию такой слабой музыкальной ленты, как «Милая Чарити», приложил руку «малоизвестный ремесленник Фосс» [Макаров, 1972, с.266].

И только В.Ю. Дмитриев (1940-2013) и В.И. Михалкович (1937-2006) обошлись безо всякой тяжелой артиллерии в своей статье о начале творческого пути Б. Бардо [Дмитриев, Михалкович, 1972, с.234-249].

В «назидании буржуазному экрану» в конце третьего выпуска «Мифов и реальности» были размещены весьма доброжелательные статьи о прогрессивном кинематографе «развивающихся стран»: Африки [Черток, 1972, с.278-299], Индии [Соболев, 1972, 300-324] и Латинской Америки [Меламед, 1972, 325-342].

«Мифы и реальность»: выпуск 4 (1974, сдан в набор в феврале 1973)

Следующий выпуск «Мифов и реальности» вышел из печати в 1974 году: за это время произошло существенное улучшение отношений между СССР и США, породившее так называемую «разрядку», продлившуюся вплоть до вторжения советских войск в Афганистан, а к Постановлению ЦК КПСС «О литературно-художественной критике» (21.01.1972) добавилось Постановление ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии» (2.08.1972). В последнем из них еще раз напоминалось всем заинтересованным лицам, что *«киноискусство призвано активно*

способствовать формированию у широчайших масс марксистско-ленинского мировоззрения, воспитанию людей в духе беззаветной преданности нашей многонациональной социалистической Родине, советского патриотизма и социалистического интернационализма, утверждению коммунистических нравственных принципов, непримиримого отношения к буржуазной идеологии и морали, мелкобуржуазным пережиткам, ко всему, что мешает нашему продвижению вперед» [Постановление о мерах…, 1972].

Таблица 6. Основные политические события 1972 года в мире, важные для развития отношений СССР с Западом. События в СССР, имевшие отношение к кинематографу и кинокритике

1972	Постановление ЦК КПСС «О литературно-художественной критике»: 21 января. Визит президента США Р. Никсона в СССР. Между СССР и США подписан договор об ограничении противоракетной обороны и по совместной космической программе “Союз» - «Аполлон»: 22-30 мая. Постановление ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии»: 2 августа. Торговый договор между СССР и США: 18 октября.

Разумеется, советское киноведение обязано было отреагировать на оба эти Постановления ЦК КПСС. И самой простой и наглядной реакцией на них было полное изъятие иллюстраций (кадров из зарубежных фильмов) в сборниках «Мифы и реальность» № 4 (1974) и № 5 (1976).

То, что советские читатели теперь не могли увидеть не только «вредных» западных фильмов, но даже и кадров из них, было, конечно, с точки зрения усилившейся цензуры, похвально, но надо было показать также и ещё большее усиление «непримиримого отношения» к буржуазному экрану. Вот почему (искренне или нет) В.Е. Баскаков решил самым жестким образом осудить не какую-то второстепенную фигуру мирового экрана, а самого Федерико Феллини, так как тот, по мнению Владимира Евтихивновича, *«увидел не только в окружающем мире, но и в самом человеке лишь страшное, омерзительное, то, что лишало зрителя какой-либо надежды на возможность сколько-нибудь радикальных решений»* [Баскаков, 1974, с.113].

Для «прогрессивного баланса» в статье, понятное дело, не обошлось без дежурных комплиментов в адрес фильмов «Сакко и Ванцетти» Дж. Монтальдо, «Кеймада» Дж. Понтекорво, «Признание комиссара полиции прокурору республики» Д. Дамиани [Баскаков, 1974, с.115-118], так как *«эти фильмы открыто противостоят не только «коммерческому» кинематографу, «массовой» буржуазной культуре. Они противостоят декадентству, ибо предлагают совсем иную концепцию человека: человек – не песчинка в вихре жизни, не существо, обуреваемое лишь подсознательными комплексами; человек социален, он может и должен бороться за свое будущее, за будущее человечества»* [Баскаков, 1974, с.115].

А далее следовал стереотипный для творчества В.Е. Баскакова финал статьи: *«Реальные факты говорят о том, что в мировом киноискусстве неминуемо будут укрепляться прогрессивные тенденции, будет обретать силу передовое*

реалистическое искусство, способное правдиво и ярко отразить происходящие в мире процессы, и многие талантливые художники, которые еще только ищут выход из духовного кризиса, в конце концов освободятся от плена реакционных буржуазных идей, выйдут из теней декаданса и индивидуализма. И в этом новое доказательство неисчерпаемой силы и энергии реализма» [Баскаков, 1974, с.118].

Однако мне хочется обратить внимание читателей, что пафос этого финала был не таким бравурным и сверхоптимистичным, как в сборнике 1972 года. Во всяком случае, *«перспектива социального и духовного обновления мира, которое принесет ему победа коммунизма»,* по-видимому, потеряла для В.Е. Баскакова ясность, раз он решил здесь о ней не упоминать…

Зато Г.А. Капралов в свой статье по поводу грядущего коммунизма был явно настроен мажорнее, всерьез утверждая, что *«в современном мире уже дан ответ на вопрос о том, как рабочий класс может освободить себя, получить власть, сам стать хозяином своей судьбы. О возможности того выхода, на который указывают коммунисты, опыт социалистических стран, в фильме* (речь идет о ленте Э. Петри «Рабочий класс идет в рай» – А.Ф.) *не говорится ни слова»* [Капралов, 1974, с.188].

Будучи глубоко уверенным, что *«подлинно прогрессивные демократические кинематографисты противостоят анархическим «левым» метаниям гошистов, так и снобизму холодных поклонников интеллектуально-модернистского «протеста»* [Капралов, 1974, с.206], Георгий Александрович хвалил политическую драму «Дело Матеи» Ф. Рози, в качестве ложки дегтя, правда, добавляя, что *«классовая сущность деятельности Матеи остается как бы за скобками фильма, а на первый план выдвигается ее якобы общегуманистический характер»* [Капралов, 1974, с.187].

А вот язвительно-сатирическому «Заводному апельсину» С. Кубрика повезло в статье Г.А. Капралова меньше, так как, по мнению критика, *«автор фильма и сатирически обличает современную буржуазную цивилизацию, ее нравы, мораль и в то же время бессильно склоняется перед нею, попутно делая выпад в адрес всего человечества»* [Капралов, 1974, с.200].

Ничего нового в сложившуюся концепцию «идеологической борьбы» не добавила и статья Е.Н. Карцевой (1928-2002) «Кино в системе «массовой культуры» [Карцева, 1974, с.71-99]. *«Многие исследователи «массовой культуры» отмечают,* – писала Елена Николаевна, – *что она проповедует комплекс идейных и моральных ценностей, свойственных обывателям. Так, например, подмечено, что герои ее, как правило, принадлежат к среднему слою буржуазии. Рабочих, нищих, представителей национальных меньшинств и прочих «неприятных» обывателю социальных групп там почти не бывает, а если они и появляются, то в ролях отрицательных персонажей. ... «массовая культура» к тому же вырабатывает идейные и художественные стереотипы, притупляет портит вкус, нивелирует человеческие переживания. Всё это вместе взятое никак не способствует развитию в буржуазном обществе человека как личности»* [Карцева, 1974, с.81, 99]. Правда, Е.Н. Карцева, при этом справедливо подчеркивала, что массовая культура нередко служит проводником не только *«низкопробных художественных поделок, но и подлинных произведений искусства»* [Карцева, 1974, с.72].

Еще один советский кинокритик тех лет – В. Голованов также не внес в борьбу с «тлетворным влиянием Запада» никаких элементов новизны, утверждая, что *«массированное вторжение порнографии в современный буржуазный кинематограф не случайно. Секс стал средством социального громоотвода»* [Голованов, 1974, с.32].

Зато, анализируя политический кинематограф Италии, Г.Д. Богемский – на удивление – вступил в явную дискуссию с В.Е. Баскаковым и Г.А. Капраловым, так как вместе с не раз уже положительно апробированными «прогрессивными фильмами» «Сакко и Ванцетти» Дж. Монтальдо, «Признание комиссара полиции прокурору республики» Д. Дамиани, «Люди против» Ф. Рози, «Следствие по делу гражданина вне всяких подозрений» Э. Петри, похвалил «Забриски пойнт» М. Антониони и даже (!) «Конформист» Б. Бертолуччи [Богемский, 1974, с.254-270].

Собирав (и проанализировав) столь яркий букет итальянских политических фильмов, Г.Д. Богемский пришел к бодрому выводу, что *«новые политические фильмы – свидетельство того, что пышно разросшимся сорнякам коммерческого кино не удалось заглушить всходов тех семян, которые некогда были брошены на почву итальянского киноискусства неореализмом… На смену пассивному герою неореалистических фильмов, если и ропщущему и восстающему, то всё равно остающемуся бунтарем-одиночкой, терпящим вполне закономерное поражение, постепенно приходит активный герой, связанный с массами, более или менее сознательный борец, желающий построить новое, справедливое общество»* [Богемский, 1974, с.270].

Еще с большим сочувствием ко всему прогрессивному отнесся к французским фильмам с ярко выраженной социальной проблематикой и с персонажами рабочих профессий («Время жить» и «Бомаск» Б. Поля, «Элиза, или Настоящая жизнь» М. Драша) кинокритик С.М. Черток (1931-2006).

Особняком в данном сборнике выглядела статья Р.П. Соболева «Метаморфозы «системы звезд» [Соболев,1974, с. 34-70], где он избежал резкого идеологического наката. Например, о Д. Хоффмане Ромил Павлович написал, что тот *«символ «средней Америки», в этом, пожалуй, наиболее простое объяснение его актерских удач. Он показывает этой Америке ее ощущение и ее растерянность»* [Соболев, 1974, с.56]. А Джейн Фонде кинокритик решил *«сказать только одно: она стала после фильма «Загнанных лошадей пристреливают, не так ли?» одной из самых крупных психологических актрис американского кино»* [Соболев, 1974, с.69]. Особо высокую оценку у Р.П. Соболева заслужила Фэй Данауэй: *«Она – актриса; возможно, одна из самых выдающихся актрис за всю историю Голливуда»* [Соболев, 1974, с.64].

По-видимому, именно статья Р.П. Соболева стала наглядной реакций официального советского киноведения на наступившую, начиная с 1972 года, международную «разрядку».

«Мифы и реальность»: выпуск 5 (1976, сдан в набор в декабре 1975)

Следующий – пятый по счету – сборник «Мифы и реальность» вышел в 1976 году. Несмотря на локальные политические конфликты, между Западом и СССР «разрядка» всё еще продолжалась. Более того, в августе 1975 года СССР вместе с 35 другими странами подписал в Хельсинки Заключительный акт Совещания по безопасности и сотрудничеству в Европе. Однако разрядка – разрядкой, а идеологический фронт никто не отменял (об этом свидетельствовала, к примеру, широко поддерживаемая Западном диссидентская деятельность А.И. Солженицына и А.Д. Сахарова).

Таблица 7. Основные политические события 1973 – 1975 годов в мире, важные для развития отношений СССР с Западом. События в СССР, имевшие отношение к кинематографу и кинокритике

1973	Вооруженный мятеж в Чили. Убит Президент Чили С. Альенде. К власти в Чили пришел генерал А. Пиночет: сентябрь. Война на Ближнем Востоке: октябрь. Повышение мировых цен на нефть. В Париже опубликован первый том антисоветской/антикоммунистической книги А.И. Солженицина «Архипелаг ГУЛАГ»: декабрь.
1974	А.И. Солженицин выслан из СССР: 13 февраля. Визит президента США Р. Никсона в СССР. Подписан договор об ограничении подземных ядерных испытаний: 3 июля. Отставка президента США Р. Никсона: 8 августа. Визит президента США Дж. Форда в СССР: 23-24 ноября.
1975	СССР отказался от торгового договора с США в знак протеста против заявлений американского конгресса о еврейской эмиграции: 15 января. Окончание войны во Вьетнаме: 30 апреля. СССР вместе с 35 странами подписал в Хельсинки Заключительный акт Совещания по безопасности и сотрудничеству в Европе: 1 августа. Очередной перерыв в глушении «вражеских голосов» (кроме «Радио Свобода») – как следствие подписания Хельсинского акта. Совместный советско-американский космический полет: июль. Академику А.Д. Сахарову присуждена Нобелевская премия Мира: 9 октября.

Так что элитные части советского киноведения, хотя и с несомненным учетом «разрядки», продолжали бороться с экранными «идеологическими диверсиями».

Капралов Г.А. ругал за пессимизм, мрачность и акцентированный показ агрессии и насилия фильмы «Лео последний», «Избавление», «Зардоз» Дж. Бурмана и «Соломенные псы» С. Пекинпа [Капралов, 1976, с.9-16]. В очередной раз упрекал автора драмы «Крики и шепоты» И. Бергмана за то, что тот *«исходит не из социальных характеристик, а из биологической или психологической «проклятой» сущности человека»* [Капралов, 1976, с.22]. И уж самый тяжелый критический удар Георгий Александрович приберег для

сенсационной по тем временам мелодрамы Л. Кавани «Ночной портье», убеждая не имевших тогда никакой перспективы увидеть этот фильм советских читателей, что *«чудовищная кощунственность замысла Лилианы Кавани – рассматривать историю нацистского преступника-убийцы и его жертвы (надо добавить, что Люция – еврейка) в свете «эротических импульсов» и «исследования палачески-жертвенных комплексов», якобы живущих в «каждом из нас», – самоочевидна»* [Капралов, 1976, с.28].

Традиционно похвалив за «демократическую, прогрессивную социальную направленность» фильмы «Мы так любили друг друга» Э. Скола, «Дело Матеи» Ф. Рози, «Джордано Бруно» Дж. Монтальдо, «Бомаск» Б. Поля [Капралов, 1976, с.30-32], Г.А. Капралов по накатанным рельсам переходил к пафосному финалу: *«Социальный фильм все шире привлекает сегодня внимание передовых кинохудожников Запада. Расширяется и его зрительская аудитория. Исторический оптимизм, который отличает эти произведения, находит свою опору в реальном развитии мирового революционного процесса, в том непобедимом движении вперед прогрессивных сил планеты, которое характеризует последнюю четверть нашего столетия»* [Капралов, 1976, с.32].

С категоричным мнением Г.А. Капралова о фильме «Ночной портье» был полностью согласен и В.Е. Баскаков, убежденный, что *«философский посыл этой картины ... ведет к деформации в глазах людей самой сущности и самого понятия фашизма. Из явления социального и классового он превращается в явление психологическое»* [Баскаков, 1976, с.89].

Отругав за мистицизм «Изгоняющего дьявола» У. Фридкина [Баскаков, 1976, с.70-71], Владимир Евтихианович не пожалел и «Крестного отца» Ф.Ф. Копполы, настаивая, что в этой саге *«причудливо переплелись разные потоки: и натуралистическое изображение жестокостей и насилия, и поэтизация мафии, и вместе с тем критика общества, основанного на коррупции и шантаже»* [Баскаков, 1976, с.82].

К чести В.Е. Баскакова стоит отметить, что другой фильм Ф.Ф. Копполы – «Разговор» – он безоговорочно признал *«прогрессивным явлением американского искусства. ... Фильмов, подобных «Разговору», сейчас делается в Голливуде не так уж много, но они есть,* – писал далее Владимир Евтихианович, – *Это и «Последний наряд» Хола Эшби, с его беспощадной критикой военщины, и «Алиса здесь больше не живет» Мартина Скорсезе, реалистически показывающей быт американской провинции»* [Баскаков, 1976, с.82-83].

В центре дискуссий мировой кинокритики в ту пору был не только «Ночной портье» Л. Кавани, но и «Последнее танго в Париже» Б. Бертолуччи. Отсюда понятно, почему А.В. Караганов уделил ему особое место в своей статье, считая, что *«по авторскому замыслу, «Последнее танго в Париже» – фильм борьбы, бунтарский фильм, рассчитанный на то, чтобы шокировать буржуазного зрителя, разоблачить буржуазную мораль, показывать, что гнилостность капиталистического общества и его аморальность проявляются, прежде всего, в гнилости и аморальности порожденного этим обществом человека. Но реальное содержание фильма, так сказать, «фактура» экранного действия не выдерживает такой идеологической и философской нагрузки. Всё сводится к показу сексуальной жизни героя и героини. Сексуальные сцены необыкновенно подробны, демонстрируют многообразие приемов, некоторые из них игривы, другие – просто отвратительны, и все*

очень натуралистичны. В фильме возникает некое упоение сексом, откровенность, которая свойственна порнографическим фильмам буржуазного «коммерческого кино» [Караганов, 1976, с.51].

Понятно, что таким «идеологическим проискам» надо было обязательно противопоставить что-то «прогрессивное». И здесь снова возникал переходящий (правда, с вариациями) из статью в статью анализ «правильных» зарубежных фильмов: «Дело Матеи» и «Люди против» Ф. Рози, «Сакко и Ванцетти» Дж. Монтальдо, «Кемада» Дж. Понтекорво, «Признание комиссара полиции прокурору республики» и «Следствие закончено – забудьте» Д. Дамиани, «Следствие по делу гражданина вне всяких подозрений» Э. Петри, «Тверико-Турин» Э. Скола, «Хотим полковников» М. Моничелли [Караганов, 1976, с.42-48].

Более того, даже в ранее изруганном некоторыми советскими кинокритиками фильме «Рабочий класс идет в рай», А.В. Караганов нашел позитивную значимость, отметив, что там есть *«драматическое напряжение, острота, есть образы и сюжетные мотивы, очень емкие по своему жизненному содержанию и социальному смыслу. В фильме много правды, жизнь итальянского рабочего показана в реальных сложностях, без прикрас»* [Караганов, 1976, с.40].

А посему весьма логичной выглядела концовка статьи, провозглашавшая, что *«прогрессивное кино в Италии набирает силу – несмотря на притеснения со стороны властей, несмотря на попытки кинокапитала приспособить тематику, стилевые и языковые открытия прогрессивного кино к потребностям буржуазного рынка. И очень важной частью этого процесса становится современное развитие традиций неореализма»* [Караганов, 1976, с.66].

По схожей схеме была построена и статья А.В. Брагинского о политическом кино Франции. В ней опять был за «гошистские взгляды» был обруган Ж.-Л. Годар: *«Справедливости ради надо признать: творчество Годара – Горина и М. Кармитца отмечено резкой критикой буржуазного общества. Глубоко порочна зато предлагаемая ими тактика борьбы с буржуазией, критика Коммунистической партии, Всеобщей конфедерации труда, которые обвиняются ими в «ревизионизме», «экономизме» и пр. Политическая трескотня и жонглирование «марксистско-ленинской» фразой служат им прикрытием»* [Брагинский, 1976, с.96].

Утверждалось, что *«к числу такого рода спекуляций на политической проблеме относится и последняя работа Алена Рене – «Ставиский». Этот фильм свидетельствует о том, к чему ведет политическая незрелость режиссера, оказавшегося под влиянием сценариста (в данном случае Хорхе Семпруна), чьи троцкистские убеждения и весьма произвольный взгляд на личность Ставиского и его эпоху сказались самым пагубным образом на картине в целом»* [Брагинский, 1976, с.107].

Ну, и, разумеется, для контраста была выделена реалистичная прогрессивность фильмов «Самые нежные признания», «Преступление во имя порядка», «Покушение», «Элиза, или Настоящая жизнь», «Время жить», «Бомаск» [Брагинский, 1976, с.101, 111-112].

Примерно также подошел к своей тематике и Г.Д. Богемский писавший, что *«несмотря на то, что итальянский экран по-прежнему еще захлестывает лавина пошлого и пустого кинозрелища, составляющего добрые девяносто процентов итальянской кинопродукции, первые шаги кино рабочей темы в Италии и*

общий сдвиг влево в политической и культурной жизни страны вселяют надежду» [Богемский, 1976, с.151].

Эти выводы подкреплялись благосклонным анализом фильмов «Сакко и Ванцетти» Дж. Монтальдо, «Метелло» М. Болоньини, «Тверико-Турин» Э. Скола, «Короткий отпуск» В. Де Сика, «Хлеб и шоколад» Ф. Брузати, «Метелло» М. Болоньини [Богемский, 1976, с.114, 133, 139-150]:

«Метелло» – широкое полотно народной жизни начала нашего века, носящее многие специфически итальянские черты. Фильм, как и роман, лиричен, проникнут духом своеобразного народничества – наивного и сентиментального. Необычна для фильма на «рабочую» тему сама его стилистика: фильм очень живописен, краски его нежны и мягки» [Богемский, 1976, с.133].

«Наиболее значительным из всех итальянских фильмов о рабочих представляется фильм режиссера Джулиано Монтальдо «Сакко и Ванцетти» (1971). Во-первых, это одно из немногих в мировом кинопроизведений из истории международного рабочего движения; во-вторых (и это главное), этот боевой и глубоко интернациональный по своему духу фильм впервые в итальянском кино показывает образ рабочего вожака, сознательного революционера. Героя с большой буквы – героя, в котором давно испытывало необходимость прогрессивное итальянское киноискусство» [Богемский, 1976, с.144].

Еще раз возвращаясь к анализу нашумевшего фильма С. Кубрика «Заводной апельсин», И.В. Беленький остался недовольным тем, как в этой ленте трактовалась тема насилия: *«Противопоставляя индивидуальное насилие Алекса (Алекса-палача) над отдельными людьми организованному, «научному» насилию общества и государства над Алексом (Алексом-жертвой), Кубрик даже не стремится к определению диалектической взаимосвязи индивидуального и общественного видов насилия, их социальных, культурных и идеологических причин, собственно и обусловливающих «перетекание» одного вида насилия в другой, их тесную взаимозависимость»* [Беленький, 1976, с.186].

Размышляя о «метаморфозах шведского кино», О.Е. Суркова тоже не стала давать восторженную оценку творчеству к тому времени уже признанного классика И. Бергмана: *«Потому-то лучшие его фильмы, как бы ни были они отягощены неверием в человека и тем гипериндивидуализмом ... , каким до него были поражены и Киркергор и Стриндберг, все же противостоят «массовой культуре». Конечно, это противостояние не продуктивно, поскольку, хотя и совсем на другом уровне, кинематограф Бергмана тоже подавляет в человеке желание увидеть нечто сколько-нибудь приближающееся к его реальным проблемам, нечто помогающее понять и преодолеть структуру потребительского общества, во власти которого все больше оказывается шведский кинематограф»* [Суркова, 1976, с.168].

Диссонансом по отношению ко всем статьям пятого выпуска сборника «Мифы и реальность» стал образцово-академический текст В.И. Михалковича «Что такое триллер?», где вдумчивый киновед, вопреки устоявшимся в советской кинокритике штампам утверждал, что *«если режиссер или писатель использует триллер не просто и не исключительно для встряски нервов или для продвижения в массы очередного буржуазного мифа, а для сознательного внушения общественно-значимой мысли, данный жанр может стать (и является в отдельных случаях) феноменом прогрессивным»* [Михалкович, 1976, с.214].

«Мифы и реальность»: выпуск 6 (1978, сдан в набор в марте 1978)

Таблица 8. Основные политические события 1976 – 1977 годов в мире, важные для развития отношений СССР с Западом. События в СССР, имевшие отношение к кинематографу и кинокритике

За прошедшие между выпусками пятого и шестого сборников «Мифы и реальность» каких-либо специальных Постановлений ЦК о кино и (кино)критике не выходило. На международной арене продолжился процесс «разрядки», что было подчеркнуто и на состоявшемся феврале-марте 1976 года XXV съезд КПСС.

1976	XXV съезд КПСС: 24 февраля - 5 марта. СССР и США заключили договор о запрещении подземных ядерных взрывов в мирных целях мощностью свыше 150 кт.: 28 мая.
1977	Открытие Белградской конференции по контролю за выполнением решений Совещания по безопасности и сотрудничеству в Европе: 4 октября.

Однако идеологическое противоборство, разумеется, никто не отменял. Поэтому, А. Камшалов и В. Нестеров, думается, вполне резонно, отметили, что в западных «*фильмах, посвященных европейским сражениям, замалчивается героическая борьба Советской Армии. Создается впечатление, что Европа была освобождена только американскими и английскими войсками*» [Камшалов, Нестеров, 1978, с.7].

Любопытно, что обруганный в предыдущее десятилетие советским кинокритическим официозом Ф. Феллини неожиданно получил у А. Камшалова и В. Нестерова одобрительный отзыв: «Амаркорд» был включен в список, состоящих из таких «прогрессивно-демократических» фильмов, как «Сакко и Ванцетти», «Дело Маттеи», «Убийство Маттеоти» [Камшалов, Нестеров, 1978, с.16-17].

Зато Р.Н. Юренев, увы, не разглядел таланта и иронии Вуди Аллена, жестко (и, на мой взгляд, несправедливо) обвинив пародийную комедию «Любовь и смерть» во всех мыслимых и немыслимых грехах: «*Было нестерпимо слышать патриотическую музыку Прокофьева к «Александру Невскому», наложенную на порнографические сцены. А в некоторых эпизодах ... не только антирусские, но и антисоветские нотки*» [Юренев, 1978, с.35].

Досталось от Ростислава Николаевича и Клоду Лелушу. На сей раз – за фильм «Супружество», который показался критику насмешкой над участниками французского антинацистского движения сопротивления [Юренев, 1978, с.41].

Весьма критично по отношению к текущему западному кинематографическому процессу (на примере Италии) был настроен и Г.Д. Богемский. В частности, речь шла о неправильной политической ориентации Паоло и Витторио Тавиани: *«Амбивалентность прошлых фильмов братьев Тавиани, по конкретным своим результатам левацких, и идейный тупик «Алонзанфан» восходят к*

нечеткости общих мировоззренческих позиций этих щедро одаренных режиссеров» [Богемский, 1978, с.88].

Но надо отдать должное киноведческому чутью Г.Д. Богемскому: он вовремя подметил *«возникшую в итальянском кино опасность мистификации зрителя, когда ему под видом произведения политического кинематографа предлагают фильм, не только не помогающий разобраться в политических проблемах, но фальсифицирующий его и дезинформирующий»* [Богемский, 1978, с.69].

Скорее, не киноведческую, а социологическую статью о Голливуде написал для сборника В. Шестаков. При этом он дал положительную оценку таким выдающимся фильмам, как «Три дня кондора» и «Какими мы были» С. Поллака, «Телесеть» С. Люмета, «Последний наряд» и «Шампунь» Х. Эшби, «День саранчи» Дж. Шлезингера, «Алиса здесь больше не живет» и «Таксист» М. Скорсезе, «Пустоши» Т. Малика, «Военно-полевой хирургический госпиталь», «Долгое прощание», «Воры – как мы», «Нэшвилл» Р. Олтмена, «Разговор» Ф. Копполы, [Шестаков, 1978, с.104, 110-111, 115-121]. В частности, В. Шестаков справедливо отметил, что «Таксист» – *«грустный и трагический фильм, рассказывающий о насилии в Америке и о тех последствиях, которые оставила в судьбе и психологии американцев война во Вьетнаме»* [Шестаков, 1978, с.116].

Понятное дело, что, несмотря ни на какую «разрядку», статья В. Шестакова не могла состоять из одного только позитива по отношению к американскому киноискусству. Поэтому в ней отмечалось, что *«современное голливудское кино пытается адаптировать и использовать, в основном в коммерческих целях, ряд идей, заимствованных из модных течений западной философии. Особенно сильное влияние на американский кинематограф оказывает фрейдизм, который служит ему почвой для внушения зрителю самого мрачного, пессимистического представления о мире и человеческой личности»* [Шестаков, 1978, с.105], *а «Новый Голливуд» – это не более чем распространенный термин, своего рода метафора, не отражающая реальной действительности, поскольку идейная сущность и социальная роль Голливуда остались прежними: независимо от происходящих в нем перемен Голливуд, как и прежде, является феноменом буржуазной культуры»* [Шестаков, 1978, с.132].

Куда более жестко об американском кино написала свою статью В.С. Колодяжная (1911-2003), сконцентрировавшись на тематике оккультизма. Проанализировав «Ребенка Розмари» Р. Поланского и «Экзорсиста» У. Фридкина, она пришла к выводу, что *«дьявола никогда не показывали на экране таким грозным и могущественным, как в современных фильмах. Нынешние тенденции – явление особого рода, отражающее растущий интерес к оккультизму и вывернутой наизнанку религии – сатанизму»* [Колодяжная, 1978, с.172].

В полном соответствии духу «разрядки» Г.А. Капралов в своей статье отказался от присущих ему ранее оптимистичных пассажей о неизбежном скором крахе буржуазного строя и торжестве коммунистических идей. Зато подробный анализ фильма С. Спилберга «Челюсти» стал для Георгия Александровича поводом для весьма обоснованного вывода о том, что *«можно с полным основанием еще раз утверждать, что сам фильм без целой системы дополнительных воздействий на западного зрителя ... не мог бы иметь такого оглушительного ... тотального резонанса»* [Капралов, 1978, с.51].

Остальные статьи сборника были посвящены творчеству выдающихся мастеров западного экрана – Д.М. Волонте (1933-1994) (об этом актере-коммунисте в очень положительном ключе написала Е.А. Викторова) и П.П. Пазолини (1922-1975).

О знаменитом режиссере, сценаристе и писателе П.П. Пазолини, убитом 1 ноября 1975 года, В.Е. Баскаков написал так: *«Итальянский кинематограф потерял крупного художника, творчество которого противоречиво отражало и жгучее неприятие буржуазного образа жизни, буржуазного бытия, буржуазной морали, и поиски альтернативы этой буржуазности… Пазолини был аналитиком, обличителем и вместе с тем жертвой буржуазного сознания, с которым до конца порвать не мог, хотя искренне к этому стремился»* [Баскаков, 1978, с.152].

«Мифы и реальность»: выпуск 7 (1981, сдан в набор в августе 1980)

Международные события 1979-1980, предшествовавшие появлению на свет седьмого выпуска сборника «Мифы и реальность» оказались бурными: после интервенции советский войск в Афганистане с «разрядкой», по сути, было покончено: конфронтация между СССР и Западом вернулась на рельсы пика «холодной» войны. А тут еще масла в огонь добавил антикоммунистический бунт польского движения «Солидарность»…

Таблица 9. Основные политические события 1978 – 1980 годов в мире, важные для развития отношений СССР с Западом. События в СССР, имевшие отношение к кинематографу и кинокритике

1978	Государственный переворот в Афганистане, поддержанный СССР: 17 апреля.
1979	Постановление ЦК КПСС «О дальнейшем улучшении идеологической, политико-воспитательной работы»: 26 апреля. Заключение договора между СССР и США об ограничении стратегических наступательных вооружений: 18 июня. Второй государственный переворот в Афганистане, снова поддержанный СССР: 16 сентября. Ввод СССР войск в Афганистан, начало афганской войны – декабрь.
1980	В ответ на вторжение советский войск в Афганистан США приостановили ратификацию договора об ограничении стратегических наступательных вооружений, заявили о бойкоте Олимпийских игр в Москве и об эмбарго на поставки в СССР современных технологий и зерна: 4 января. Академик А.Д.Сахаров сослан в Горький. Указом Президиума Верховного Совета СССР он лишен звания трижды Героя Социалистического труда, а постановлением Совета Министров СССР – звания лауреата Сталинской (1953) и Ленинской (1956) премий: 22 января. Проведение Олимпийских игр в Москве: 19 июля - 3 августа. СССР возобновил глушение передач «Голоса Америки» и других западных радиостанций на русском языке на территории СССР: с 20-21 августа. Движение «Солидарность» в Польше набирало силу.

Но даже еще до начала нового этапа «холодной войны» — в апреле 1979 года – вышло Постановление ЦК КПСС «О дальнейшем улучшении идеологической, политико-воспитательной работы», где, как и в аналогичных документах прежних лет, подчеркивалось, что *«империалистическая пропаганда ... непрерывно ведет яростное наступление на умы советских людей, стремится с помощью самых изощренных методов и современных технических средств отравить их сознание клеветой на советскую действительность, очернить социализм, приукрасить империализм, его грабительскую, бесчеловечную политику и практику. Извращенная информация и тенденциозное освещение фактов, умолчание, полуправда и просто беспардонная ложь — все пускается в ход. Поэтому одна из важнейших задач идейно-воспитательной и информационной работы — помогать советским людям распознавать всю фальшь этой клеветнической пропаганды, в ясной, конкретной и убедительной форме разоблачать ее коварные методы, нести людям земли правду о первой в мире стране победившего социализма. При этом всегда следует помнить, что ослабление внимания к освещению актуальных проблем, недостаточная оперативность, вопросы, оставленные без ответа, выгодны лишь нашему классовому противнику»* [Постановление…, 1979].

Так что статья К.Э. Разлогова «Новый» консерватизм и киноискусство Запада» в этом контексте была закономерной реакцией на обострение «холодной войны»: *«В 70-е годы широкое распространение на Западе получила точка зрения, согласно которой на смену бурным социальным катаклизмам предшествующего десятилетия пришла эпоха «контрреформации», как будто бы знаменовавшая кардинальный отход от системы ценностей, предложенных «контркультурой». Эта идеологическая тенденция – так называемый «новый» консерватизм – явилась порождением идейно-политического кризиса капитализма. ... «Новый консерватизм» в какой-то мере подготовил почву для развертывания очередной антикоммунистической и антисоветской компании и возврата сил империализма к политике «холодной войны. ... Он явился результатом стремления буржуазных идеологов повернуть ход истории вспять, установить новые препятствия на пути социализма, национально-освободительного движения, борьбы трудящихся за свои права в странах капитала. Но позитивные процессы в международной жизни, борьба за мир, социальный прогресс и свободу народов продолжают определять поступательное движение истории»* [Разлогов, 1981, с.41-42].

Переходя далее к анализу западных фильмов, Кирилл Эмильевич утверждал, что *«проблема насилия, безусловно, одна из самых злободневных в буржуазном мире. В отличие от характерной для предшествующего периода тенденции к выявлению социальных корней правонарушений «новые» консерваторы рассматривают преступления как аномалии, результаты ущербности отдельных личностей либо человеческой природы вообще. Единственной причиной распространения преступлений объявляется поэтому попустительство и бездействие властей, необходимым методом борьбы с ними – любое насилие»* [Разлогов, 1981, с.49-50]. В качестве примера использовался фильм М. Виннера «Жажда смерти» [Разлогов, 1981, с.55].

Правда, финал статьи был более оптимистичным и даже отчасти фрондерским: «Подставное лицо» М. Ритта, «Джулия» Ф. Циннемана, «Китайский синдром» Дж. Бриджеса, *«как и целый ряд других картин,* ***свидетельствует о <u>постоянстве</u> демократической традиции*** *(выделено мной – А.Ф.) в киноискусстве США, успешно противостоящей «новой консервативной волне»* [Разлогов, 1981, с.61].

В поисках положительных явлений в американском кино М.С. Шатерникова обращала снимание читателей, что *«определенная часть негритянских кинематографистов избрала для себя путь правды и реализма, путь все более глубокого и точного изображения жизни, страданий и надежд своего народа»* [Шатериникова, 1981, с.161].

А вот Г.А. Капралов сконцентрировался на негативных примерах западной кинопродукции, отмечая, что хотя в ряде фильмов («Сакко и Ванцетти», «Признание комиссара полиции прокурору республики», «Следствие по делу гражданина вне всяких подозрений», «Забриски пойнт», «Кеймада», «Маленький большой человек», «Загнанных лошадей пристреливают, не правда ли?», «Беспечный ездок» и др.) *«были подвергнуты известной критике захватнические войны, колониальная экспансия и истребление аборигенов Америки, преследование профсоюзных активистов, расистская нетерпимость, антирабочая политика, ложь правосудия, иллюзия молодежного движения и подавление его методами полицейского террора»* [Капралов, 1981, с.25], далее произошел откат от завоеванных позиций. *«Казалось, можно было ожидать, что ближайшие годы дадут новый взлет и дальнейшее развитие такого боевого критического кинематографа. Однако закономерное крушение «гошистских» иллюзий 68-го года… привело к распространению среди части интеллигенции упадочнических настроений, а в США даже к усилению консервативных или, как их называют, «новых» консервативных тенденций. Это сказалось и на кинематографе. Его политическая активность, хотя и продолжала еще некоторое время оставаться довольно высокой, вскоре пошла на убыль»* [Капралов, 1981, с.25].

И ладно бы, если бы это была только боксерская драма «Рокки»: *«создание подобной картины – весьма характерный пример того, сколь укоренилось в сознании и подсознании многих американцев упование на жар-птицу удачи, которая уж если и не прилетит к тебе в реальной жизни, то хотя бы на мгновение осенит крылом с киноэкрана»* [Капралов, 1981, с.22]. Но, что было, по мнению Георгия Александровича, гораздо хуже, в Голливуде стали появляться такие «злобно антисоветские» ленты, как «Охотник на оленей», чей *«образный, эмоциональный строй ... выражает крайнюю неприязнь, мягко говоря, его создателей к вьетнамцам. Все они изображены так же, как когда-то в самых злобных расистских поделках Голливуда изображались негры»* [Капралов, 1981, с.37]. Более того, «Охотник на оленей» *«не только клевещет на героический народ Вьетнама, но и пытается возродить те самые иллюзии об исключительности США»* [Капралов, 1981, с.40].

Как всегда, Г.А. Капралов не забыл покритиковать и мэтров европейского экрана. Про «Казанову» он писал, что *«несомненный критический заряд фильма не может скрыть того факта, что новое произведение Феллини несет на себе печать болезненной усталости, какой-то психологической надорванности художника, для которого зрелище порока, распада, гниения и отвратительно и в то же время обладает некой притягательной силой»* [Капралов, 1981, с.9]. А о фильмах «Прощай, самец» М. Феррери и «Грузовик» М. Дюра высказался еще строже: *«Хотя на экране герои Феррери имеют плоть и кровь, в то время как у Дюра – это фантомы, которым не дано зрителю увидеть и услышать, между ними, на наш взгляд, есть нечто общее – пустотность, выпотрошенность»* [Капралов, 1981, с.19].

Французскому кино в сборнике были посвящены сразу две статьи.

Ведущий советский специалист в области киноискусства Франции – А.В. Брагинский, начав свою статью с осуждения сексуальной кинореволюции и порноиндустрии [Брагинский, 1981, с.180-183], переходил к более подробному анализу (с осуждением за коммерческую направленность) фильмов К. Лелуша, К. Зиди, Ж. Дере, Ж. Жакена, Ф. Лабро, А. Вернея, А. Корно [Брагинский, 1981, с.183-191].

К творчеству упомянутых выше режиссеров, разумеется, можно относиться по-разному. Однако некоторые оценки А.В. Брагинского с сегодняшней точки зрения выглядят явно неоправданными: *«Зиди является надежным оплотом коммерческого кинематограф «пищеварительного толка». ... «зидизм» как определенное явление представляет непосредственную угрозу комедийному кинематографу Франции, снижая его уровень, его авторитет»* [Брагинский, 1981, с.186].

Сохранил Александр Владимирович и свое строгое отношение к творчеству Ф. Трюффо и К. Шаброля:

- *«работы Трюффо последнего времени невольно отражают настроения французской художественной интеллигенции, точнее, той ее части, которая часто оглядывается назад и редко смотрит вперед»* [Брагинский, 1981, с.193];

- «*и хотя многим его работам последних лет присущи и формальный блеск и определенный критический запал, нападки Шаброля напоминают, скорее, брюзжание рассерженного папаши над шалостями своего отпрыска. ... Настроенный глубоко пессимистически, режиссер направляет усилия лишь на раскрытие темных сторон человеческой души»* [Брагинский, 1981, с.193-194].

В похожем ключе была написана и статья Н.П. Дьяченко, где «нелицеприятной» критике за неправильную политическую позицию подверглись фильмы «Китайцы в Париже» Ж. Янна, «Нада» К. Шаброля, «Лакомб Люсьен» Л. Маля, «Добрый и злые» К. Лелуша. К примеру, фильм «Добрый и злые» был в обвинен в смещении *«в один ряд действий борцов Сопротивления и коллаборационистов, честных людей и предателей»* [Дьяченко, 1981, с.69].

Финалы обеих статей были, тем не менее, оптимистичны.

Похвалив за острую социальность фильмы А. Кайатта, И. Буассе, Б. Тавернье, Б. Поля [Брагинский, 1981, с.195-199], А.В. Брагинский был уверен, что *«диалектика социального развития неумолима. Будущее французского кино там, где в расчет принимаются интересы нации, народа, за теми кинематографистами, которые ставят свое искусство на службу народа»* [Брагинский, 1981, с.203].

Выводы Н.П. Дьяченко были чуть менее пафосными: *«К середине 70-х годов во французском кино наблюдаются явления коммерциализации, спекулятивного использования политической темы. В то же время подобным тенденциям отчетливо противостоит кинематограф, выражающий критическое отношение к капиталистической действительности, попытку разоблачения аппарата буржуазной власти»* [Дьяченко, 1981, с.68].

Ответственный за отражение итальянского экрана на страницах советской прессы Г.Д. Богемский на сей раз посвятил статью политическим кинодетективам. В позитивном контексте он проанализировал фильмы Д. Дамиани, Э. Петри, Ф. Рози, указывая при этом, что *«само понятие «политическое кино» следует рассматривать дифференцированно. С одной стороны, под*

ним подразумевают действительно прогрессивное направление в буржуазном кино сегодня; с другой – в форму политического фильма иногда бывают облечены и ленты, по своей тенденции прямо противоположные по целям, которые ставят перед собой передовые художники, стремящиеся сделать кино оружием в борьбе левых сил» [Богемский, 1981, с.115].

Наименее идеологизирована и «рязрядочна» в сборнике статья Г.В. Красновой о кино ФРГ – это весьма доброжелательный анализ фильмов Р.В. Фассбиндера, Ф. Шлендорфа, В. Херцога и их коллег. Вывод статьи также мажорен: *«Молодежное кинодвижение в Западной Германии знавало черные дни, периоды разочарования, депрессии и упадка. Однако последние работы этих режиссеров дают основание надеяться, что «молодое кино» и впредь будет оставаться главным оплотом прогрессивного киноискусства Западной Германии»* [Краснова, 1981, с.114].

Развлекательная миссия (если конечно, это словосочетание уместно в киноведческом сборнике) в седьмом выпуске «Мифов и реальности» досталась статье Р.А. Соболева «Кино и комиксы». И вот тут горячие поклонники комиксной культуры наверняка не могли согласиться с резким выводом кинокритика о том, что *«какими бы потенциальными возможностями ни обладали комиксы, их массовая, подавляющая часть продукции рассчитана именно на человека с интеллектом если не грудного, то все же младенца»* [Соболев, 1981, с.178].

«Мифы и реальность»: выпуск 8 (1983, сдан в набор в сентябре 1982)

События 1981-1982 года, предшествовавшие публикации восьмого сборника «Мифы и реальность», в целом (несмотря на экономическое сотрудничество СССР с ФРГ и Францией, связанного с газовыми поставками) развивались на пике «холодной войны».

Таблица 10. Основные политические события 1981 – 1982 годов в мире, важные для развития отношений СССР с Западом. События в СССР, имевшие отношение к кинематографу и кинокритике

1981	XXVI съезд КПСС: 23 февраля - 3 марта. Отмена США эмбарго на поставки зерновых в СССР: 24 апреля. Начало производства нейтронного оружия в США. Подписание контракта между СССР и ФРГ на поставку сибирского газа в Западную Германию: 20 ноября. Введение военного положения в Польше: 13 декабря. Заявление президента США Р.Рейгана по поводу недопустимости вмешательства СССР в дела Польши, объявление новый санкций против СССР: 29 декабря.
1982	Подписание контракта между СССР и Францией на поставку сибирского газа: 23 января. Британско-аргентинский вооруженный конфликт на Фолклендах: март-апрель. Постановление ЦК КПСС «О творческих связях литературно-художественных журналов с практикой коммунистического строительства»: 30 июля.

Так что совсем не удивительно, что последний год правления Л.И. Брежнева ознаменовался выходом Постановления ЦК КПСС «О творческих связях литературно-художественных журналов с практикой коммунистического строительства» (1982). В нем, в частности, говорилось, что «*на страницах журналов появляются историко-литературные и литературно-критические работы, авторы которых... обнаруживают мировоззренческую путаницу, неумение рассматривать общественные явления исторически, с четких классовых позиций»* [Постановление…, 1982].

Не думаю, что такая критика напрямую касалась авторов сборников «Мифы и реальность» (хотя отсутствие «четких классовых позиций» при желании можно было обнаружить, к примеру, в «вольных» статьях В.П. Демина и Ю.М. Ханютина). Но соответствующие выводы были сделаны: идеологически устаревшие «разрядочные» подходы были отброшены, о чем свидетельствует гневный пафос ключевой статьи сборника, написанной В.Е. Баскаковым: *«Дегуманизм буржуазной культуры и искусства, нападки на гуманизм, ведущиеся и справа и слева, - все это свидетельствует о настоятельной необходимости создания единого фронта марксистского реального гуманизма со всеми представителями гуманистических убеждений на Западе в целях критики и разоблачения антигуманистических тенденций капитализма, не способного решить глобальные проблемы современности и пытающегося поставить человечество на грань катастрофы»* [Баскаков, 1983, с. 36-37].

К такому течению «реального гуманизма» В.Е. Баскаков относил фильмы «Человек на коленях» Д. Дамиани, «Христос остановился в Эболи» и «Три брата» Ф. Рози, «Семь дней в январе» Х.А. Бардема [Баскаков, 1983, с. 12-19]. Более того, утверждал Владимир Евтихианович: *«Создание фильмов «Христос остановился в Эболи» и «Три брата» подтверждает могучую силу и перспективность искусства социального, исследующего проблемы народной жизни, искусства большой правды. Могучую силу реализма»* [Баскаков, 1983, с. 17].

В.Е. Баскакову вторил Г.А. Капралов, уверяя своих читателей, что *«не выходя за горизонты буржуазного сознания, невозможно увидеть дорогу в реальное будущее, за которое ведет борьбу передовое человечество»* [Капралов, 1983, с.64].

Далее, анализируя фильмы «Прыжок в пустоту» М. Беллоккио, «Терраса» Э. Скола, «Прошу убежища» М. Феррери, «Мой американский дядюшка» А. Рене, «Весь этот джаз» Б. Фосса, «Город женщин» Ф. Феллини [Капралов, 1983, с.40-63], Г.А. Капралов сожалел, что главные мотивы большинства из них – *«усталость, потерянность, разочарование, отчаяние»* [Капралов, 1983, с.38]. В «Городе женщин» *«подход Феллини ... традиционно буржуазный и опять-таки с заметным оттенком биологизма, который в данном случае выступает в форме сексуальных комплексов и фантасмагорий»* [Капралов, 1983, с.54]. А «Весь этот джаз» *«вызывает смешанное чувство. С одной стороны, режиссер заставляет восхититься неуемной, яростной фантазией Гидеона, ощутить его как сильную, творчески мощную личность. А с другой – творческий акт низводится до простого физиологического отправления»* [Капралов, 1983, с.63].

Не жалела западных крупнейших мастеров западного экрана и Е.А. Викторова, утверждая, к примеру, что *«Феррери выступает не столько как критик*

пороков современной буржуазной цивилизации, сколько как человек, снимающий с себя ответственность за судьбы мира. Он не верит в возможность перемен, в возможность лучшего, более справедливого устройства общества» [Викторова, 1983, с.167].

Та же кинокритическая по отношению к западному кинематографу мелодия звучала и в статье Е.Н. Карцевой, где заявлялось, что *«70-е годы характеризуются не только преемственностью антибуржуазных идеалов и ценностей годов 60-х, но и усилением консервативных настроений. ... И производители мифов, ощущая растущее недовольство, стремятся внушить людям мифологическое, не основанное на социальном анализе толкование происходящих событий. Растущая политизация общественного сознания ведет к политизации мифологии»* [Карцева, 1983, с.86]. В этом контексте она ругала американские фильмы «Рокки», «Телефон» и хвалила «Китайский синдром», «Три дня Кондора» и «Телесеть» [Карцева, 1983, с.90-101].

Отметив, что *«фактически возросшая роль женщин в буржуазном обществе находится в остром противоречии с различными формами дискриминации и гнета, которым подвергается сегодня на Западе женщина»* [Мельвиль, 1983, с.136], киновед Л.Г. Мельвиль высказала мнение, что *«феминизм на экране и в жизни современного Запада – явление очень и очень сложное, неоднозначное. ... Завтрашний день покажет, что станет с этим примечательным явлением западной политической и культурной жизни. Ясно одно: перспективы для него связаны с открытием социалистической альтернативы, с отказом от эксцессов феминистской идеологии и обращением к реалистическому пониманию проблем женщин. Знакомство с политическим и культурным опытом реального социализма может сыграть здесь решающую роль»* [Мельвиль, 1983, с.159]. С первой частью этого тезиса (о сложности и неоднозначности кинофеминизма), как говорится, не поспоришь, а вот с «социалистической альтернативой», как показало время, Людмила Геннадьевна (наверное, искренне) ошиблась…

Киноведческий борец за права рабочего класса Америки – М.С. Шатерникова на примере фильма «Норма Рэй» М. Ритта с удовольствием отмечала, что *«так вернулся на американский экран «забытый» герой – человек труда, коллективист, в борьбе отстаивающий для себя и других свои человеческие права. Так доказывает свою жизнеспособность прогрессивная традиция киноискусства США. ... Истинный смысл слову «гуманизм» возвращают те честные художники, кто в своем творчестве выражает устремления рабочего класса, кто принимает его сторону в борьбе. Такие художники были в американском кино всегда. Они будут приходить с каждым новым поколением»* [Шатерникова, 1983, с.134].

В седьмом выпуске «Мифов и реальности» впервые появилась статья, целиком посвященная испанскому кино, где О.К. Рейзен вполне обоснованно хвалила высоко оценивала «Конец недели» и «Семь дней в январе» Бардема, «Национальное ружье» и «Форели» Л. Берланги [Рейзен, 1983, с.186-192], хотя и отмечала, что кинематографу К. Сауры, например, *«свойственна многоплановость, даже некоторая запутанность образов. Смешение фантазии, снов и реальности, бесконечные переброски во времени и пространстве, повторы, ассоциативный монтаж – приемы, с помощью которых он воспроизводит поток сознания»* [Рейзен, 1983, с.195].

А вот Р.П. Соболеву в этом сборнике выпала роль «диск-жокея». Правда, весьма своеобразная, так как вряд ли молодые читатели, с упоением танцевавшие диско по выходным (и не только), могли принять на веру слова о том, что *«дискофильмы, конечно, не что-то особенное или что-то загадочное в современном западном кино. Они лишь часть, причем, далеко не главная, общего процесса дезориентации зрителя и подмены истины суррогатом. Но, будучи адресованы молодежи, они весьма опасны»* [Соболев, 1983, с.244].

«Мифы и реальность»: выпуск 9 (1985, сдан в набор в мае 1984)

Мировые события, произошедшие между выпуском в свет восьмого и девятого сборников «Мифы и реальность» были бурными. Смерть Л.И. Брежнева нисколько не повлияла на градус кипения «холодной войны». Более того, с приходом к власти Ю.В. Андропова (1914-1984) внимание к вопросам идеологической борьбы и контрпропаганды только усилилось. Смерть Ю.В. Андропова и столь же кратковременное правление К.У. Черненко (1911-1985) никаких особых изменений в положение дел не внесли.

Таблица 11. Основные политические события 1982 – 1984 годов в мире, важные для развития отношений СССР с Западом. События в СССР, имевшие отношение к кинематографу и кинокритике

1982	Смерть Л.И.Брежнева: 10 ноября, приход к власти Ю.В.Андропова (1914-1984). Отмена США санкций, введенные против СССР в связи с событиями в Польше: 13 ноября.
1983	Франция высылала в СССР 47 советских дипломатов, обвиненных в шпионаже: 5 апреля. Постановление пленума ЦК КПСС «Актуальные вопросы идеологической, массово-политической работы партии»: июнь. Визит в СССР канцлера ФРГ Г.Коля: 4-6 июля. Над территорией СССР сбит южнокорейский гражданский самолет: 1 сентября. Ю.В.Андропов выступил с заявлением, направленным против развертывания ракет «Перщинг-2» в Европе и отменил мораторий на развертывание ядерных ракет средней дальности: 24 ноября.
1984	Открытие в Стокгольме конференции по разоружению в Европе: 17 января. Смерть Ю.В.Андропова, приход к власти К.У.Черненко: 9 февраля. Постановление ЦК КПСС и СМ СССР «О мерах по дальнейшему повышению идейно-художественного уровня кинофильмов и укреплению материально-технической базы кинематографии»: 19 апреля. Заявление о Бойкоте СССР Олимпийских игр в Лос-Анджелесе: 8 мая.

Выступая на пленуме ЦК КПСС, посвященном актуальным вопросам идеологической, массово-политической работы, Ю.В. Андропов подчеркнул, что *«идет борьба за умы и сердца миллиардов людей на планете. И будущее человечества зависит в немалой степени от исхода этой идеологической борьбы. Отсюда понятно, как*

исключительно важно уметь донести в доходчивой и убедительной форме правду о социалистическом обществе, о его преимуществах, о его мирной политике до широчайших народных масс во всем мире. Не менее важно умело разоблачать лживую, подрывную империалистическую пропаганду» [Материалы…, 1983].

Уже само принятие в 1983 году специального Постановления пленума ЦК КПСС «Актуальные вопросы идеологической, массово-политической работы партии» сигнализировало о том, что, по мнению, советского руководства, предыдущие постановления аналогичного характера были признаны неэффективными в условиях новой острой вспышки «холодной войны» между СССР и Западом.

Об этом же свидетельствует и Постановление ЦК КПСС и СМ СССР «О мерах по дальнейшему повышению идейно-художественного уровня кинофильмов и укреплению материально-технической базы кинематографии» от 19 апреля 1984 [Постановление…, 1984].

В 1983-1984 годах советская пресса все чаще стала использовать слово «контрпропаганда», взяла его на вооружение и официозная кинокритика.

Знаменоносец идеологической борьбы с буржуазным кинематографом В.Е. Баскаков ответил на политические призывы партии статьей «Экранная агрессия» [Баскаков, 1985, с.3-26]. Здесь он выразил возмущение тем, что на Западе *«ставится задача привить многомиллионным аудиториям кино и телевидения культу насилия, жестокости, изощренной эротики. Стратегическая установка этого направления экранной агрессии – в стремлении внушить массовому сознанию безответственность за судьбы человечества или чувство апатии перед лицом акций империалистических кругов. Издатели, литераторы, деятели кино и телевидения, используя самые различные, часто маскировочные средства, навязывают читателям и зрителям культ силы, поэтизацию жестокости, извращенный аморализм. Воинствующий антигуманизм стал сердцевиной подавляющего большинства фильмов, создаваемых капиталистическими кинотелемонополями США и ряда европейских стран» [Баскаков, 1985, с.18].*

Как всегда такого рода тезисы подкреплялись у Владимира Евтихиановича яркими примерами. На сей раз – из фильмов «Ночной портье» и «Шкура» Л. Кавани, «Николай и Александра» Ф. Шефнера, «Охотник на оленей» М. Чимино, «Огненный лис» К. Иствуда [Баскаков, 1985, с.20-24]. Особое раздражение у В.Е. Баскакова вызвал фильм С. Пекинпа *«Штайнер – железный крест», «открыто прославляющий вермахт. В центре сюжета – обаятельный, «гуманный» и бесстрашный гитлеровский унтер-офицер»* [Баскаков, 1985, с.22].

Однако, вопреки всему предыдущему негативу, В.Е. Баскаков нашел в себе силы сделать радикально позитивный вывод: *«Антикоммунизм и антисоветизм на экране – это лихорадочная, истерическая и бесперспективная попытка затормозить неуклонный процесс развития революционных сил, противодействовать осознанию массами (в том числе интеллигенцией) бесперспективности капиталистической системы»* [Баскаков, 1985, с.23].

Примерно в том же духе была выдержана и статья Г.А. Капралова. Осудив – кого за пропаганду насилия, кого за антисоветчину – фильмы «Класс-1984» М. Лестера, «Истребление по-техасски с помощью

механической пилы» Т. Хупера, «Конан-варвар» Дж. Милиуса, «Охотник на оленей» М. Чимино, «Огненный лис» К. Иствуда, «Супермен» Р. Доннера [Капралов, 1985, с.30-44], Георгий Александрович делал печальный вывод о том, что *«стремлением психологически и идеологически так воздействовать на массы, чтобы их можно было «двинуть на какое угодно безумие и преступление», и диктуется создание все новых и новых экранных поделок, в которых возводится в ранг высшей доблести самое дикое насилие и славится «добродетель по-американски»* [Капралов, 1985, с.44].

Поддержала этот контрпропагандистский рейд и Л.Г. Мельвиль, отметив, что *«буржуазные средства массовой информации, решив под явным нажимом администрации Рейгана отвлечь внимание западной общественности от реальных причин, порождающих разгул терроризма, развязали антисоветскую компанию по поводу «причастности» Советского Союза к «международному терроризму». ... примером ... стал фильм канадского режиссера Чарлза Джаротта «Человек из Праги», повествующий о том, как группа кровожадных бандитов и наемных убийц, прошедших подготовку в Чехословакии, терроризируют мирных жителей Европы, убивая ни в чем не повинных людей»* [Мельвиль, 1985, с.70].

Не отстал от Г.А. Капралова и молодой в ту пору кинокритик А.С. Плахов, предупреждая читателей, что *«кино и телевидение могут ... идти на поводу у самых примитивных вкусов, культивировать реакционные идеи, аморализм, сеять вредные иллюзии и разрушать личность, как это чаще всего происходит в практике буржуазных средств массовых коммуникаций»* [Плахов, 1985, с.135].

Обращаясь к анализу кинематографа ФРГ, Г.В. Краснова высказала нечто похожее на рекомендации «прогрессивным немецким кинематографистам»: *«борьба против экспансии Голливуда должна вестись с позиций гуманизма, острой социальной критики. В противном случае она теряет свой высокий идейно-художественный смысл, и место американской кинокоммерции занимает еще более конформистская, более убогая продукция западногерманской индустрии культуры»* [Краснова, 1985, с.180].

Грустной по тону получилась статья об итальянском кино у Г.Д. Богемского. Анализ «кино красных фонарей», «ужасов по-итальянски» [Богемский, 1985, с.94-98] и комедий давал понять, что Георгию Дмитриевичу тогдашняя ситуация на экранах Италии явно перестала нравиться (в отличие от эпохи неореализма или расцвета «политического кинематографа»). Приведу только один гневный пассаж из этой статьи: *«Калигула» – типичный продукт «наднационального» коммерческого кино, «массовой культуры» в обществе потребления. В фильме неразрывно слились неслыханная жестокость и разнузданный секс»* [Богемский, 1985, с.92].

Однако, как отмечал кинокритик, *«впечатление, что спад, застой, кризис в итальянском кино в целом носят всеобщий характер, был бы неверен. ... Пусть немногие, но яркие и смелые произведения убедительно свидетельствуют, что как коммерциализация итальянского кино, так и настроения отчаяния или эскапизма охватили далеко не всех»* [Богемский, 1985, с.111].

Статьи Е.Н. Карцевой [Карцева, 1985, с.46-66] и К.Э. Разлогова [Разлогов, 1985, с.181-202] были написаны в более нейтрально-академическом ключе. Е.Н. Карцева, к примеру, довольно положительно

оценила «Кабаре» Б. Фосса, «Джулию» Ф. Циннемана, «Параллакс» А. Пакулы, и «Принцип домино» С. Кереймера [Карцева, 1985, с.50-65].

Статья А.В. Брагинского о тогдашнем кино Франции была тоже довольно сдержанной по тону. Проанализировав фильмы Б. Блие, А. Тешине, К. Миллера и других режиссеров [Брагинский, 1985, с.137-156], Александр Владимирович пришел к выводу, что *«общий кризис – идейный, экономический, - захватывающий Запад, находит свое отражение и в текущем кинопроизводстве все ведущих капиталистических стран мира. Найдут ли французские кинематографисты в этих условиях силы повернуть колеса, изменить ход событий, вспомнить славные традиции – покажет время...»* [Брагинский, 1985, с.160]. Что ж, время, действительно показало, и уже в 1990-х годах А.В. Брагинский опубликовал целую серию замечательных книг о мастерах кино Франции, где уже и в помине не было «идеологически выдержанных» строк…

А вот Т.С. Царапкина – совсем в духе недавней «разрядки» дала весьма положительную оценку развития кинематографа в Канаде, так как *«в отличие от придуманного мира на канадском экране появилась живая жизнь, порой полная драматизма, отчаяния, населенная людьми, как правило, несчастными, которые редко одолевают угнетающие их обстоятельства, но находят в себе силы бросить вызов судьбе»* [Царапкина, 1985, с.229].

«Мифы и реальность»: выпуск 10 (1988, сдан в набор в ноябре 1987)

Десятый выпуск сборника «Мифы и реальность» был сдан в набор и вышел из печати в условиях весьма существенно изменившейся мировой и внутрисоюзной ситуации. Приход к власти М.С. Горбачева в 1985 году и объявленная им вскоре политика «перестройки и гласности», последовавшее за этим резкое потепление отношений между СССР и Западом, привели к значительному пересмотру сложившейся за десятилетия «идеологической борьбы».

Таблица 12. Основные политические события 1984 – 1987 годов в мире, важные для развития отношений СССР с Западом. События в СССР, имевшие отношение к кинематографу и кинокритике

1984	Визит в СССР президента Франции Ф.Миттерана: 21-23 июня. СССР высказал простест против американской военной программы «Звездных войн»: 29 июня. Визит члена политбюро М.С. Горбачева в Великобританию, его встреча с Премьер-министром М.Тэчер: 15-21 декабря.
1985	Смерть К.У.Черненко, приход к власти М.С.Горбачева: март. Возобновление переговоров об ограничении вооружений в Женеве: 12 марта. Встреча М.С. Горбачева и Р. Рейгана в Женеве: 19-21 ноября.
1986	XXVII съезд КПСС: 25 февраля – 6 марта. Авария на Чернобыльской атомной станции: апрель-май. Председателем Союза кинематографистов СССР избран один из ведущих

	режиссеров Э.Г. Климов – май. Постановление ЦК КПСС. «О недостатках в практике приобретения и проката зарубежных кинофильмов»: 4 июня. Трехкратное падение мировых цен на нефть (с 29 до 10 долларов за баррель), резко усилившее экономический кризис в СССР: июнь. Объявление Н.С.Горбачевым начала «перестройки» в СССР: июнь. Визит в СССР президента Франции Ф.Миттерана: 7-10 июля. Встреча М.С. Горбачева и Р. Рейгана в Рейкьявике: 11-12 октября. Открытие Совещания по безопасности и сотрудничеству в Европе в Вене: 4 ноября. Возвращение академика А.Д. Сахарова из ссылки в Москву: декабрь.
1987	Визит М. Тэчер в СССР: 28 марта-1 апреля. Отмена СССР глушения большинства западных радиостанций на своей территории: 23 мая. Немецкий пилот-любитель М. Руст совершил нелегальный перелет из Гамбурга (через Хельсинки) в Москву (с приземлением практически на Красной площади): 27 мая. Низкие мировые цены на нефть, способствующие дальнейшему падению экономики СССР и уровня жизни его населения.

И хотя по сложившейся инерции в июне 1986 года еще вышло выдержанное в прежнем идеологическом духе Постановление ЦК КПСС. «О недостатках в практике приобретения и проката зарубежных кинофильмов», процесс, как говорится, пошел: в мае 1986 года, вопреки желанию старой «идеологической гвардии», Председателем Союза кинематографистов СССР избран один из ведущих режиссеров – Э.Г. Климов, а с 23 мая 1987 года в СССР прекратили глушение большинства западных радиостанций.

Однако анализ содержания десятого выпуска сборника «Мифы и реальность» (1988) показывает, что советская кинокритика не сумела оперативно отреагировать на произошедшие в мире и в СССР радикальные перемены.

Вот только некоторые заключительные выводы статей ведущих советских киноведов в десятом выпуске сборника, отметивших:

- *«иллюзорность попыток восстановить справедливость в рамках антагонистического общества усилиями правдоискателей-одиночек, не открывающих перед зрителями действительно революционной перспективы свержения эксплуататорского строя – исторической миссии пролетариата»* [Разлогов, 1988, с.93];
- *«различные ипостаси буржуазного интеллектуального сознания, пребывающего в состоянии глубокого внутреннего кризиса. Пути выхода из него лежат вне этого сознания: они в активном участии в реальных социальных процессах на стороне сил демократического прогресса»* [Мельвиль, 1988, с.38].

Скажу больше, статьи Л.Х. Маматовой «Парад звезд» в Венеции [Маматова, 1988, с.94-121] и Н.В. Савицкого «Фильмы в потоке времени (из программы «ФЕСТ-83») [Савицкий, 1988, с.122-142] представляют собой вполне традиционные для советского киноведения 1970-х – 1980-х обзоры зарубежных фестивалей 1983 года. Но одно то, что в сборник, вышедший из печати в 1988 году, были включены статьи, написанные в 1983, говорило не

только о нерасторопности издательства «Искусство», но и о явной инертности официозного кинокритического ракурса.

Так что не стоит удивляться тому, что остальные статьи десятого сборника по своему идеологическому пафосу не так уж сильно отличались от статей сборника девятого.

В.Е. Баскаков привычно ругал «антисоветчину» в голливудских фильмах «Огненный лис» К. Иствуда, «Красный рассвет», «Парк Горького» и др. [Баскаков, 1988, с.7-9] и был весьма недоволен тем, что у Л. Кавани в «Берлинском деле» *«патология, сексуальный эпатаж и политика, даже приметы антифашисткой темы, соединены в сложный узел»* [Баскаков, 1988, с.16].

Г.Д. Богемский снова сожалел, что в Италии *«властно заявившее о себе на пороге 70-х годов прогрессивное направление «политического кино» не выдержало испытаний, пало под ударами кризиса»* [Богемский, 1988, с.61], а фильм Л. Кавани «Шкура», *«который мог прозвучать осуждением войны, превратился в череду страшных аттракционов; показ ужасов войны стал самоцелью»* [Богемский, 1988, с.67].

В статье Н.П. Дьяченко читателям еще раз напоминалось, что *«пресловутый коммерческий бум французского кино и его нынешняя ориентация на традиционные формы кинозрелища наносят удар по прогрессивному, социально-критическому направлению киноискусства. Самой же активно действующей силой национальной киноиндустрии остается развлекательный, псевдореалистический кинематограф, который для привлечения зрителей пытается использовать в своих сюжетах и злободневные явления общественно-политической жизни»* [Дьяченко, 1988, с.145].

Анализируя фильмы «Луна», «XX век», «Конформист» Б. Бертолуччи и «Гибель богов» Л. Висконти, [Плахов, 1988, с.162-168], А.С. Плахов меланхолично констатировал, что *«к фрейдизму в тех или иных его модификациях, поначалу нашедшему своего апологета в кинематографическом сюрреализме, в послевоенные годы приходят, порой неожиданно, художники в целом реалистического склада, но тяготеющие к натуралистическим крайностям»* [Плахов, 1988, с.168].

Обращаясь к сюжету фильма А. Вернея «Тысяча миллиардов долларов», К.Э. Разлогов вполне в духе «застойных времен» утверждал, что *«в этом и других подобных фильмах нет ни слова о классовых силах, действительно противостоящих буржуазии, и о журналистах, освещающих актуальные события с точки зрения условий жизни и борьбы пролетариата»* [Разлогов, 1988, с.85].

А вот еще одна фразу Кирилла Эмильевича, если, конечно, для пущей обобщенности и универсальности убрать из нее слова «империализм» и «буржуазных», на мой взгляд, по-прежнему очень актуальна: *«Спору нет, независимость средств информации при империализме иллюзорна и относительна, и об этом тоже свидетельствуют киноэкраны. ... Магическая иррациональная вера в «свободу слова», ежедневно и ежечасно опровергаемая практикой буржуазных средств информации, находит особо весомую опору в одностороннем истолковании событий»* [Разлогов, 1988, с.82].

Вот только статья Е.Н. Карцевой об американском кино выглядела вполне «перестроечно». В ней отмечалось, что картина С. Люмета «Серпико» *«потребовала от своих создателей огромного гражданского мужества. К чести следует отметить: в этом сугубо реалистическом повествовании они не позволили себе ни*

разнообразить действие драками или погонями, свойственными обычно полицейским лентам, ни удариться в напрашивающийся мелодраматизм» [Карцева, 1988, с.46]. А «Французский связной» У. Фридкина оценивался как *«полудокументальная история, рассказанная режиссером с большой долей юмора, динамики и искусства»,* хотя она и *«мастерски обходила или вуалировала основные изъяны работы американской полиции»* [Карцева, 1988, с.53].

«Мифы и реальность»: выпуск 11 (1989, сдан в набор в декабре 1988)

Одиннадцатый сборник «Мифы и реальность», вышедший из печати в 1989 году, увы, оказался последним. Перестройка в это время достигла своего пика, отношения СССР и Запада продолжали улучшаться, а низкие мировые цены на нефть по-прежнему гасили советскую экономику, что неизбежно привело падению уровня жизни населения и к стремлению наиболее активной его части к разрешенной теперь эмиграции на Запад…

Таблица 13. Основные политические события 1987 – 1988 годов в мире, важные для развития отношений СССР с Западом. События в СССР, имевшие отношение к кинематографу и кинокритике

1987	Визит М.С.Горбачева в Вашингтон. Подписание договора о ликвидации ядерных ракет средней дальности: 1-10 декабря. М.С.Горбачев объявлен на Западе Человеком года. Низкие мировые цены на нефть, способствующие дальнейшему падению экономики СССР и уровня жизни его населения.
1988	Начало вывода советских войск из Афганистана: 15 мая. Встреча М.С. Горбачева и Р. Рейгана в Москве: 29 мая – 2 июня. Визит в СССР канцлера ФРГ Г. Коля: 24-27 октября. Визит в СССР президента Франции Ф. Миттерана: 25-26 ноября. Отмена СССР глушения радиостанции «Свободная Европа» на своей территории: 30 ноября. Визит М.С. Горбачева в Нью-Йорк (ООН). Его заявление о сокращении советских вооруженных сил и начале вывода советских войск из Восточной Европы: 6-8 декабря. Низкие мировые цены на нефть, способствующие дальнейшему падению экономики СССР и уровня жизни его населения и к стремлению наиболее активной его части к разрешенной теперь эмиграции на Запад.

И собственно только теперь, в год подготовки к печати сборника (а его компоновка и редактирование были завершены в декабре 1988 года) элита советской кинокритики решилась присоединиться к перестроечным веяниям. Так Г.А. Капралов, справедливо отругав не отличающиеся художественным качествам и глубиной мысли американские боевики «Рэмбо-2», «Огненный лис», «Красный рассвет», «Вторжение в США» и др. [Капралов, 1989, с.4-14], признался, что *«уже после того, как была написана эта статья, из Советской страны прозвучал смелый голос, провозгласивший новое мышление. И как ни сложно идет развитие современной социально-политической ситуации, в мире происходят*

обнадеживающие, порой почти фантастические перемены. Чувство новой реальности обретают не только президенты, но и целые народы. Как и все демократические силы, кинематографисты США и других капиталистический стран разрушают «карму» ложных образов, побуждают людей к активным действиям в защиту прав человека на мирное будущее, за сохранение мира на уникальной планете по имени Земля» [Капралов, 1989, с.27].

Сохранение мира в ситуации «нового мышления» стало ключевой темой статьи Л.Г. Мельвиль, отметившей, что *«образ страшного, «немыслимого», грозящего человечеству, по-разному предстает на современных экранах. Но все же чаще здесь звучат искренняя тревога за судьбы мира, надежда, которая будет жива до тех пор, пока будет жив сам человек»* [Мельвиль, 1989, с.46].

Добротный киноведческий анализ без идеологических пережимов содержался в статьях «Образ Сицилии в современном итальянском кино» Л.А. Аловой [Алова, 1989, с. 110-129], «Диапазон возможностей» Е.С. Громова [Громов, 1989, с.130-147], «Франсуа Трюффо: история кино как автобиография» Н.И. Нусиновой [Нусинова, 1989, с. 263-282].

С весьма корректной статьей о кинематографе США выступила Е.Н. Карцева, резонно напоминая, что *«американское киноискусство многолико ... На протяжении всей истории его развития появлялись и продолжают появляться ... значительные критические произведения, использующие голливудскую тематику для серьезных размышлений»* [Карцева, 1989, с.65].

В похожем ключе писала о женской теме в американском кино Г.В. Краснова, утверждая, что *«в том, что в середине 80-х годов в американском кино утвердились образы женщин, исполненных решимости защитить не только свое достоинство, но и общественные идеалы, проявился позитивный итог влияния женского движения на кинематограф. И не случайно, что фильмы, показывающие разнообразные аспекты существования женщин, стали сегодня главным оплотом гуманизма в американском кино. Самим фактом своего существования они бросают вызов кинематографу насилия и жестокости, утверждают идеи добра и справедливости»* [Краснова, 1989, с.86].

Ушел от разоблачающего пафоса и Г.Д. Богемский, отмечая, что *«творческое обращение к классике, к большой литературе, ее национальным традициям придает итальянскому кино новые силы, раскрывает еще не использованные возможности»* [Богемский, 1989, с.262].

Обошелся без педалирования идеологии и А.В. Брагинский, верно подметивший, что во французском кино *«с одной стороны есть кинематограф развлекательный. С другой – кинематограф мысли и сердца, который встречает большие трудности, в частности, из-за развращения молодого зрителя американской продукцией отнюдь не лучшего качества»* [Брагинский, 1989, с.108].

При этом Н.В. Савицкий, на мой взгляд, абсолютно верно напомнил читателям сборника, что *«коммерческий кинематограф» – это в общем случае не синоним кинопродукции низшего сорта, и эпитет «развлекательная» – далеко не исчерпывающая характеристика картины, а расхожие дефиниции типа «развлекательная коммерческая лента» несут в себе, по существу, нулевую информацию»* [Савицкий, 1989, с.148-149].

А.С. Плахов выступил в сборнике с глубоким анализом творчества Лукино Висконти, отмечая, что *«мифологическое начало, нараставшее в творчестве*

Висконти ... и порой вступавшее в весьма конфликтные отношения с реалистической направленностью его искусства, достигает апогея в «Гибели богов», причем в этом фильме взаимодействие истории и мифа оказывается наиболее продуктивным. В дальнейшем мифологизм продолжает функционировать в структуре лент Висконти, определяя некоторые их формальные особенности. Однако и характер жизненного материала, и способ его трактовки поздним Висконти позволяют говорить прежде всего о глубоком и все укрепляющем чувстве истории» [Плахов, 1989, с.213].

Вопреки прежним упрекам в адрес Федерико Феллини, не раз и не два печатавшимся с «Мифах и реальности», Е.А. Викторова писала, что *«сегодня так важно и для нас и для Феллини, что этот художник по-прежнему верен себе – верен гуманистическому пафосу своего творчества, его преобразующей силе, способной многое изменить в нашем сложном как никогда мире»* [Викторова, 1989, с.233].

А новый для сборника «Мифы и реальность» автор – М.Б. Ямпольский – в своих размышлениях о феномене видео прозорливо обратил внимание на то, что *«главным свойством нового средства массовой информации можно считать нестабильность, несформированность структур, тенденцию к постоянному изменению и обновлению. Для художников, озабоченных судьбами мира, было бы непростительной ошибкой стоять в стороне, высокомерно игнорируя происходящие в этой сфере сложные процессы. Остановить развитие видео невозможно. Вот почему следует активно участвовать в разворачивающейся борьбе за его судьбу»* [Ямпольский, 1989, с.187].

Итоговый, одиннадцатый выпуск сборника показал, наконец, что советское киноведение конца 1980-х было готово к лишенному идеологической ангажированности анализу зарубежного кинематографа. Эта линия была продолжена уже в постсоветские годы, но уже не в «Мифах и реальности», а на страницах журналов «Киноведческие записки», «Искусство кино», в киноэнциклопедиях, посвященных западному экрану, во многочисленных монографиях, авторами которых стали как некоторые авторы «Мифов…» (А.В. Брагинский, Е.Н. Карцева, А.С. Плахов, К.Э. Разлогов), так и другие известные российские киноведы и кинокритики.

Литература

Алова Л.А. Образ Сицилии в современном итальянском кино // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 11. М.: Искусство, 1989. С. 110-129.

Баскаков В.Е. Америка кинематографическая // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. Г.А. Капралов, М.С. Шатерникова. Вып. 5. М.: Искусство, 1976. С. 67-91.

Баскаков В.Е. Битва идей // Мифы и реальность. Буржуазное кино сегодня / Сост. Г.А. Капралов. Вып. 1. М.: Искусство, 1966. С. 3-31.

Баскаков В.Е. Вчера и сегодня // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 10. М.: Искусство, 1988. с.3-22.

Баскаков В.Е. Кризис буржуазной идеологии и судьбы киноискусства // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. Г.А. Капралов. Вып. 3. М.: Искусство, 1972. с. 75-106.

Баскаков В.Е. Московский международный… // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 8. М.: Искусство, 1983. С. 3-37.

Баскаков В.Е. Обличитель и жертва // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 6. М.: Искусство, 1978. С. 152-168.

Баскаков В.Е. Сложный мир и его толкователи // Мифы и реальность. Буржуазное кино сегодня / Сост. Г.А. Капралов. Вып. 2. М.: Искусство, 1971. С. 5-36.
Баскаков В.Е. Судьбы неореализма // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Отв. ред. и сост. Г.А. Капралов. Вып. 4. М.: Искусство, 1974. С. 100-118.
Баскаков В.Е. Экранная агрессия // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 9. М.: Искусство, 1985. С.3-26.
Беленький И.В. Насилие и ответственность // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. Г.А. Капралов, М.С. Шатерникова. Вып. 5. М.: Искусство, 1976. С. 169-186.
Богемский Г.Д. Итальянский политический детектив // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 7. М.: Искусство, 1981. С. 115-139.
Богемский Г.Д. Итальянское кино: свет и тени // Мифы и реальность. Буржуазное кино сегодня / Сост. Г.А. Капралов. Вып. 2. М.: Искусство, 1971. С. 71-91.
Богемский Г.Д. Кинематограф «общества потребления» (размышления об итальянском коммерческом фильме) // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. Г.А. Капралов. Вып. 3. М.: Искусство, 1972. С. 107-137.
Богемский Г.Д. Кинозрелище берет реванш (коммерческое кино Италии) // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 9. М.: Искусство, 1985. С.87-111.
Богемский Г.Д. Мир Пиранделло в зеркале экрана // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 11. М.: Искусство, 1989. С. 234-262.
Богемский Г.Д. Политический фильм в Италии // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Отв. ред. и сост. Г.А. Капралов. Вып. 4. М.: Искусство, 1974. С. 252-270.
Богемский Г.Д. Политическое кино: угроза мистификации // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 6. М.: Искусство, 1978. С. 66-89.
Богемский Г.Д. Рабочий класс выходит на экран // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. Г.А. Капралов, М.С. Шатерникова. Вып. 5. М.: Искусство, 1976. С. 114-151.
Богемский Г.Д. Самая волнующая тема (итальянские фильмы о войне) // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 10. М.: Искусство, 1988. С.59-79.
Брагинский А.В. Вчера и сегодня «новой волны» // Мифы и реальность. Буржуазное кино сегодня / Сост. Г.А. Капралов. Вып. 1. М.: Искусство, 1966. С. 125-138.
Брагинский А.В. Два потока в одной «системе». Заметки о современном французском кино // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 11. М.: Искусство, 1989. С. 87-109.
Брагинский А.В. Две точки отсчета // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 7. М.: Искусство, 1981. С. 179-203.
Брагинский А.В. Смена караула: новые имена, старые проблемы (французское кино 70-х годов) // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 9. М.: Искусство, 1985. С.136-160.
Брагинский А.В. Французский политический кинематограф // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. Г.А. Капралов, М.С. Шатерникова. Вып. 5. М.: Искусство, 1976. С. 92-113.
Вейцман Е.М. Миф о человеке // Мифы и реальность. Буржуазное кино сегодня / Сост. Г.А. Капралов. Вып. 1. М.: Искусство, 1966. С. 74-103.
Викторова Е.А. Воспоминания о будущем! // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 11. М.: Искусство, 1989. С. 214-233.

Викторова Е.А. Феномен Волонте // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 6. М.: Искусство, 1978. С. 133-151.
Викторова Е.А. Человек и цивилизация: два взгляда на реальность // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 8. М.: Искусство, 1983. С. 160-182.
Галанов Б.Е. Когда умирают боги (заметки с кинофестиваля Канн-71) // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. Г.А. Капралов. Вып. 3. М.: Искусство, 1972. С. 202-215.
Галанов Б.Е. Что видит «киноглаз»? // Мифы и реальность. Буржуазное кино сегодня / Сост. Г.А. Капралов. Вып. 1. М.: Искусство, 1966. С. 151-158.
Голованов В. Голливуд: экономика и политика // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Отв. ред. и сост. Г.А. Капралов. Вып. 4. М.: Искусство, 1974. С. 5-33.
Громов Е.С. Диапазон возможностей // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 11. М.: Искусство, 1989. С. 130-147.
Громов Е.С. На исходе шестидесятых // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. Г.А. Капралов. Вып. 3. М.: Искусство, 1972. с. 36-74.
Дмитриев В.Д., Михалкович В.И. Рождение мифа // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. Г.А. Капралов. Вып. 3. М.: Искусство, 1972. С. 234-249.
Дьяченко Н.П. В призме полицейского фильма // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 10. М.: Искусство, 1988. С.143-161.
Дьяченко Н.П. Перед выбором (политические тенденции в современном кинематографе Франции) // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 7. М.: Искусство, 1981. С. 62-80.
Жанкола Ж.-П. Кино Франции. Пятая республика (1958-1978). М.: Радуга, 1984. 406 с.
Камшалов А.И., Нестеров В.С. Киноискусство мира против фашизма // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 6. М.: Искусство, 1978. С. 3-22.
Капралов Г.А. Кинодемоны насилия и добродетель по-американски // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 9. М.: Искусство, 1985. С.27-45.
Капралов Г.А. Мистификация на широком экране // Мифы и реальность. Буржуазное кино сегодня / Сост. Г.А. Капралов. Вып. 2. М.: Искусство, 1971. С. 37-70.
Капралов Г.А. По спирали, ведущей вниз // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 8. М.: Искусство, 1983. С. 38-64.
Капралов Г.А. «Потеря» и обретение реальности // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 11. М.: Искусство, 1989. С. 3-27.
Капралов Г.А. Разрушение мифов, утверждение истины // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. Г.А. Капралов. Вып. 3. М.: Искусство, 1972. С. 173-201.
Капралов Г.А. Социальный фильм с вариациями // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. Г.А. Капралов, М.С. Шатерникова. Вып. 5. М.: Искусство, 1976. С. 3-32.
Капралов Г.А. Тупики отчаяния, лабиринты иллюзий и дороги надежды // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 7. М.: Искусство, 1981. С. 3- 40.
Капралов Г.А. «Челюсти»: миф, политика, бизнес // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 6. М.: Искусство, 1978. С. 47-65.
Капралов Г.А. Экран, политика и «Заводной апельсин» // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Отв. ред. и сост. Г.А. Капралов. Вып. 4. М.: Искусство, 1974. С. 175-206.
Караганов А.В. Коммерция, политика, искусство // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. Г.А. Капралов. Вып. 3. М.: Искусство, 1972. с. 3-35.
Караганов А.В. Между правдой и ложью // Мифы и реальность. Буржуазное кино сегодня / Сост. Г.А. Капралов. Вып. 1. М.: Искусство, 1966. С. 32-73.

Караганов А.В. У итальянских кинематографистов // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. Г.А. Капралов, М.С. Шатерникова. Вып. 5. М.: Искусство, 1976. С. 33-66.
Карцева Е.Н. Голливуд о Голливуде // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 11. М.: Искусство, 1989. С. 47-65.
Карцева Е.Н. Кино в системе «массовой культуры» » // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Отв. ред. и сост. Г.А. Капралов. Вып. 4. М.: Искусство, 1974. С. 71-99.
Карцева Е.Н. Люди в синем // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 10. М.: Искусство, 1988. С.39-58.
Карцева Е.Н. От наци до ультра // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 9. М.: Искусство, 1985. С.46-66.
Карцева Е.Н. Под знаком политизации // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 8. М.: Искусство, 1983. С. 84-102.
Колодяжная В.С. Оккультизм, фидеизм и современное кино США // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 6. М.: Искусство, 1978. С. 169-191.
Краснова Г.В. Бросая вызов… Женская тема в американском кино 70-80-х годов // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 11. М.: Искусство, 1989. С. 66-86.
Краснова Г.В. Поиски альтернативы: кино ФРГ против экспансии Голливуда // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 9. М.: Искусство, 1985. С.161-180.
Краснова Г.В. Социальная проблематика в фильмах «молодого кино» ФРГ // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 7. М.: Искусство, 1981. С. 81-114.
Макаров Г. Взлеты и падения мюзикла // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. Г.А. Капралов. Вып. 3. М.: Искусство, 1972. С. 250-267.
Маматова Л.Х. «Парад звезд» в Венеции // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 10. М.: Искусство, 1988. С.94-121.
Маркулан Я.К. Любовь, жизнь, смерть по Лелюшу // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. Г.А. Капралов. Вып. 3. М.: Искусство, 1972. С. 216-233.
Материалы Пленума Центрального Комитета КПСС. 14—15 июня 1983 г. М., 1983. С. 7.
Меламед Л. // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. Г.А. Капралов. Вып. 3. М.: Искусство, 1972. С. 325-342.
Мельвиль Л.Г. «Скромное обаяние» интеллектуала // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 10. М.: Искусство, 1988. с.23-38.
Мельвиль Л.Г. Терроризм на экранах Запада // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 9. М.: Искусство, 1985. С.67-86.
Мельвиль Л.Г. Феминизм на экране // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 8. М.: Искусство, 1983. С. 135-159.
Мельвиль Л.Г. Фильмы о «немыслимом» // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 11. М.: Искусство, 1989. С. 28-46.
Мифы и реальность. Буржуазное кино сегодня / Сост. Г.А. Капралов. Вып. 1. М.: Искусство, 1966. 228 с.
Мифы и реальность. Буржуазное кино сегодня / Сост. Г.А. Капралов. Вып. 2. М.: Искусство, 1971. 264 с.
Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. Г.А. Капралов. Вып. 3. М.: Искусство, 1972. 342 с.
Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Отв. ред. и сост. Г.А. Капралов. Вып. 4. М.: Искусство, 1974. 272 с.

Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. Г.А. Капралов, М.С. Шатерникова. Вып. 5. М.: Искусство, 1976. 232 с.
Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 6. М.: Искусство, 1978. 238 с.
Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 7. М.: Искусство, 1981. 247 с.
Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 8. М.: Искусство, 1983. 287 с.
Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 9. М.: Искусство, 1985. 287 с.
Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 10. М.: Искусство, 1988. 240 с.
Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 11. М.: Искусство, 1989. 288 с.
Михалкович В.И. Что такое триллер? // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. Г.А. Капралов, М.С. Шатерникова. Вып. 5. М.: Искусство, 1976. С. 187-214.
Неделин В.А. Исповедь художника в страшном мире // Мифы и реальность. Буржуазное кино сегодня / Сост. Г.А. Капралов. Вып. 1. М.: Искусство, 1966. С. 205-226.
Нусинова Н.И. Франсуа Трюффо: история кино как автобиография // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 11. М.: Искусство, 1989. С. 263-282.
Парасаданов Н.Я. Кино и буржуазная эстетика // Мифы и реальность. Буржуазное кино сегодня / Сост. Г.А. Капралов. Вып. 1. М.: Искусство, 1966. С. 104-124.
Плахов А.С. В сторону мифа и вглубь истории // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 11. М.: Искусство, 1989. С. 188-213.
Плахов А.С. Осторожно: телевидение! // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 9. М.: Искусство, 1985. С.112-135.
Постановление ЦК КПСС «О литературно-художественной критике». 21 января 1972 г. // КПСС в резолюциях и решениях съездов, конференций и пленумов ЦК. М.: Политиздат, 1986. Т. 12. С. 170-173.
Постановление ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию общественных наук и повышению их роли в коммунистическом строительстве». 14 августа 1967 г. // КПСС в резолюциях. 1986. Т. 11. С. 237-251.
Постановление ЦК КПСС «О мерах по дальнейшему развитию советской кинематографии». 2 августа 1972 г. // КПСС в резолюциях. М., 1986. Т. 12. С. 263-268.
Постановление ЦК КПСС «О повышении ответственности руководителей органов печати, радио и телевидения, кинематографии, учреждений культуры и искусства за идейно-политическим уровнем публикуемых материалов и репертуара» 7 января 1969 г. М., 1969.
Разлогов К.Э. Аутсайдер или демиург? (Образ журналиста в современном западном кино) // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 10. М.: Искусство, 1988. С.80-93.
Разлогов К.Э. «Новый» консерватизм и киноискусство Запада // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 7. М.: Искусство, 1981. С. 41-61.
Разлогов К.Э. Церковь и кино на Западе: конфликты и взаимодействия // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 9. М.: Искусство, 1985. С.181-202.
Рейзен О.К. Свет в конце тоннеля (о некоторых тенденциях современного испанского кино) // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 8. М.: Искусство, 1983. С. 183-203.

Савицкий Н.В. «Все жанры… кроме скучного». К проблеме «коммерческого кинематографа» // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 11. М.: Искусство, 1989. С. 148-168.
Савицкий Н.В. Фильмы в потоке времени (из программы «ФЕСТ-83») // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 10. М.: Искусство, 1988. С.122-142.
Соболев Р.П. В стиле «диско» (заметки о кино категории «Б») // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 8. М.: Искусство, 1983. С. 226-244.
Соболев Р.П. Два лица «киноправды» // Мифы и реальность. Буржуазное кино сегодня / Сост. Г.А. Капралов. Вып. 1. М.: Искусство, 1966. С. 139-150.
Соболев Р.П. Кино и комиксы // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 7. М.: Искусство, 1981. С. 162-178.
Соболев Р.П. Метаморфозы «системы звезд» // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Отв. ред. и сост. Г.А. Капралов. Вып. 4. М.: Искусство, 1974. С. 34-70.
Суркова О.Е. Метаморфозы шведского кино. Бергман и Видберг // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. Г.А. Капралов, М.С. Шатерникова. Вып. 5. М.: Искусство, 1976. С. 152-168.
Тенейшвили О.В. Будни французского коммерческого кино // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. Г.А. Капралов. Вып. 3. М.: Искусство, 1972. С. 138-172.
Турицын В.Н. Современная Англия в фильмах Тони Ричардсона // Мифы и реальность. Буржуазное кино сегодня / Сост. Г.А. Капралов. Вып. 2. М.: Искусство, 1971. С. 175-198.
Ханютин Ю.М. За фасадом «всеобщего благоостояния» (заметки о молодом шведском кино) // Мифы и реальность. Буржуазное кино сегодня / Сост. Г.А. Капралов. Вып. 2. М.: Искусство, 1971. С. 124-149.
Царапкина Т.С. Кино Канады: первые шаги // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 9. М.: Искусство, 1985. С.223-240.
Цыркун Н.А. «Новые правые» в Голливуде // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 10. М.: Искусство, 1988. С.182-200.
Черток С.М. «Рабочее кино» Франции // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Отв. ред. и сост. Г.А. Капралов. Вып. 4. М.: Искусство, 1974. С. 144-155.
Шатерникова М.С. Возвращение забытого героя // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 8. М.: Искусство, 1983. С. 103-134.
Шестаков В. «Новый Голливуд»: тактика и стратегия // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 6. М.: Искусство, 1978. С. 90-132.
Шатерникова М.С. «Черные тени на серебряном экране» // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 7. М.: Искусство, 1981. С. 140-161.
Юренев Р.Н. О прошлом, настоящем и будущем // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 6. М.: Искусство, 1978. С. 23-46.
Ямпольский М.Б. Видео: коммерция, эстетика и идеология // Мифы и реальность. Зарубежное кино сегодня / Сост. М.С. Шатерникова. Вып. 11. М.: Искусство, 1989. С. 169-187.
Янушевская И.Н., Демин В.П. Формула авантюры // Мифы и реальность. Буржуазное кино сегодня / Сост. Г.А. Капралов. Вып. 2. М.: Искусство, 1971. С. 199-228.
Fedorov, A. "The Little School Orchestra": a Sample of the Hermeneutic Analysis of Media Texts in Student Audience // European Researcher. 2012, Vol.(32). № 10-2, p. 1804-1810.

Польский кинематограф в зеркале советской и российской кинокритики

Введение. Пик интереса к польскому кино в СССР пришелся на 1960-е годы. И это вполне объяснимо: во-первых, в отличие от ситуации 1920-х – 1930-х годов, дружба и сотрудничество с Польшей в это время активно поддерживались на государственном уровне; во-вторых, на эти годы (со второй половины 1950-х до середины 1960-х) пришелся взлет так называемой «польской киношколы»; в-третьих, именно польские фильмы составляли тогда весомую часть зарубежного проката в советских кинотеатрах.

Отсюда понятно, почему именно в 1960-х в нашей стране были опубликованы не только десятки статей, но и пять книг о польском кино [Маркулан, 1967; Рубанова, 1966; Соболев, 1965; 1967; Черненко, 1965]. С возникновением в 1970-х кинематографа «морального беспокойства» польских фильмов в советском прокате становилось всё меньше, соответственно, уменьшилось и число публикаций. К примеру, книги И.И. Рубановой о документальном кино Польши, о творчестве Згибнева Цыбульского (1927-1967) и Анджея Вайды из-за препонов цензуры так и не добрались до читателей [см. об этом: Рубанова, 2015]. Еще сильнее ухудшилась ситуация в связи с попыткой польского движения «Солидарность» выступить против коммунистического режима: о многих польских кинематографистах (включая поддержавшего «Солидарность» А. Вайду) нельзя было упоминать в советской прессе вплоть до перестроечных времен… Короткая волна оживления советской кинополонистики пришлась на конец 1980-х – начало 1990-х годов. Именно в это время они смогли писать, наконец, не опасаясь цензурных запретов и правок. Но… распад СССР практически сразу повлек за собой ликвидацию сложившейся за многие десятилетия системы ежемесячного проката фильмов из стран Восточной Европы: на российские кино/видеоэкраны хлынул поток американской продукции, практически смывший в 1990-е годы не только польское, но и российское кино. В результате не столь уж многочисленные поклонники польского киноискусства могли теперь увидеть его только на неделях кино Польши, по спутниковому телевидению или в интернете. А со смертью Р.П. Соболева (1926-1991) и М.М. Черненко (1931-2004) о польском кино в России стали писать всё реже и реже (среди последовательных кинополонистов отмечу И.И. Рубанову, Д.Г. Вирена, Т.Н. Елисееву, О.В. Рахаеву).

О чём было можно, а о чём нельзя?

И.И. Рубанова, один из лучших знатоков польского кино, со знанием дела отметила, что в Польше после 1956 года *«территория разрешенной свободы была просторнее, чем у нас. Очень жестко регулировались содержание, отдельные темы (например, отношения с великим восточным соседом, как актуальные, так и*

исторические), но поэтика, стилистические решения отдавались на усмотрение художника. ... в Польше с цензурой было легче, цензоров не интересовала, например, стилистика, форма, язык, который у нас долгое время был нормативным. ... Все, что касалось формы, стиля, польская цензура не трогала, она за этим не охотилась» [Рубанова, 2000, 2015].

С И.И. Рубановой согласен и Д.Г. Вирен: *«Базовым различием советской и польской цензурных систем было как раз то, что в формальном плане польским кинематографистам было позволено очень многое, лишь бы не было идеологической крамолы и «неудобных» тем (тогда как в послевоенном советском кино «чистые» эксперименты с формой, мягко говоря, не приветствовались)» [Вирен, 2015, с.10*]. Более того, Д.Г. Вирен считает (и я склонен с ним согласиться), *что «Польша, с точки зрения цензуры, была, возможно, наиболее либеральной (насколько это слово вообще применимо в данном контексте) страной (среди социалистических государств – А.Ф.) для художников, и не только кинематографистов» [Вирен, 2013, с.98].*

Вместе с тем, в этой связи О.В. Рахаева пишет, что до 1956 года власти Польши *«довольно остро реагировали на отсутствие советских персонажей в кино: фильм Леонарда Бучковского «Запрещенные песенки» («Zakazane piosenki», 1946) был принят только после поправок (в том числе показа ведущей роли советских солдат в освобождении Варшавы). Чтобы избежать упреков в неверной трактовке событий, в фильме Ванды Якубовской «Последний этап» («Ostatni etap», 1947) в концлагере среди главных героинь действовали сразу две русские. Другим примером может служить фильм «Непокоренный город» («Miasto nieujarzmione», 1950, реж. Ежи Зажицкий), который после длительных перипетий со сценарием все-таки показывал попытки советских солдат установить из варшавской Праги связь с восставшей Варшавой на другом берегу. Иногда идеологическую правильность гарантировало личное участие советских товарищей: консультантом фильма «Солдат победы» («Żołnierz zwycięstwa», 1953, реж. Ванда Якубовская) был сам маршал Рокоссовский» [Рахаева, 2012, с.227].*

И только после десталинизации, принесенной хрущевской оттепелью, *«польское кино оказалось в исключительных для творчества условиях полусвободы. Навязанные сверху искусственные рамки всегда ведут к благородному усложнению формы, а государственный пресс обеспечивает сложную форму публикой, алчущей заведомого подтекста. В то же время дешифровка художественных шарад не должна приводить автора к сиюминутному аутодафе (что непременно ждало русских режиссеров, случись им хотя бы задумать истории, которые пусть и не без труда, но проталкивали на экран поляки; так, например, возникло «кино морального беспокойства» [Горелов, 2011].*

В частности, эту «полусвободу» хорошо иллюстрирует рассказ И.И. Рубановой, о том, как в 1958 году по отношению к «Пеплу и алмазу» в Польше *«были приняты превентивные меры: в стране картину выпустили на экраны, но показывать за границей запретили. Однако тогдашний начальник кинематографии Ежи Левинский, гордый тем, что под его чутким и гибким руководством польское кино сумело создать такой превосходный фильм, тайком вывез его на Венецианский фестиваль, чтобы без шуму показать на одном из внеконкурсных показов. Без шуму не получилось. Левинского сняли, а фильм начал шествие по экранам мира и сегодня считается украшением столетней истории мирового кино. Власти тем самым была навязана роль великодушного мецената, весьма, надо сказать, для нее обременительная» [Рубанова, 2000].*

Особенности советской киноцензуры были иными: как в кино, так и в кинокритике нельзя было:

- иметь альтернативную официальной трактовку многих этапов польско-российско-советских отношений (например, советско-польская война 1920 года, вторая мировая война 1939-1945, весь послевоенный период, включая, разумеется, оценку движения «Солидарность»);

- положительно относиться к формальным экспериментам в области формы и киноязыка;

- позитивно рассматривать эротическую, религиозную и мистическую тематику;

- доброжелательно оценивать творчество польских кинематографистов, эмигрировавших на Запад (или позже: творчество кинематографистов, поддержавших «Солидарность»).

Такого рода запреты в СССР просуществовали вплоть до начала «перестройки», хотя временами их и можно было чуть-чуть обойти (ну, например, написать что-то положительное о мистическом фильме Я. Маевского «Локис»).

Опасаясь ревизионизма…

Пожалуй, первой заметной советской киноведческой работой о польском кино стала статья Р.Н. Юренева (1912-2002) с характерным названием «О влиянии ревизионизма на киноискусство Польши» [Юренев, 1959]. В ней, несмотря на наступившую политическую «оттепель», отчетливо проявились жесткие идеологические тенденции сталинских времен. Анализируя ключевые польские фильмы второй половины 1950-х, Р.Н. Юренев в целом вынес им весьма строгий приговор.

К примеру, сначала он упрекнул Анджея Вайду – режиссера самого знаменитого произведения «польской киношколы» «Пепел и алмаз» (1958) – в том, что *«нет в фильме гнева против тех, кто заставлял польских юношей стрелять в безоружных людей, озабоченных только счастливым будущим своего народа, только перспективами восстановления и строительства. Нет гнева против самих юношей, обрисованных с чувством глубочайшей симпатии и душераздирающей жалости» [Юренев, 1959, с.96].* А потом задал риторический, идеологически выдержанный вопрос: *«Читал ли Вайда ленинские статьи о партийности литературы, в которых с побеждающей силой доказано, что, пытаясь стать вне классовой борьбы, художник неминуемо скатывается в болото реакции?» [Юренев, 1959, с.97].*

Чуть теплее Р.Н. Юренев был настроен к военной драме А. Вайды «Канал» (1957), так как *«талантливо, искренне, сильно решил молодой постановщик многие его эпизоды»,* но и здесь критик заметил *«нарочитость, влияние экспрессионизма, болезненное внимание к страданию, к ужасам медленной гибели людей» [Юренев, 1959, с.96].*

Досталось от Р.Н. Юренева и ироничному фильму Анджея Мунка «Героика» (1957). Стоявший в ту пору на твердых позициях социалистического реализма киновед, утверждал: *«Для меня ясно одно: намеренная, сознательная «дегероизация» участников варшавского восстания*

объективно приводит к клевете на них. ... а туманное намерение авторов «Героики» объективно привело их у надругательству над памятью погибших повстанцев и к оправданию людей, смирившихся с фашистским игом» [Юренев, 1959, с.94].

Переходя к анализу современной тематики в польском кино, Р.Н. Юренев был не менее строг и бдителен, трактуя «Восьмой день недели» (1958) как *«фильм, клеветнически рисующий и польскую молодежь, и польскую современность. ... Так признанный лидер польской кинематографии, создавший ряд сильных и правдивых картин, коммунист Александр Форд, встав на путь ревизионизма, закономерно, хотя и против своей воли, был использован как орудие борьбы против своей социалистической родины» [Юренев, 1959, с.102].*

Досталось от Р.Н. Юренева и фильму А. Мунка «Человек на рельсах» (1957), где *«сцена пения интернационала была просто оскорбительной» [Юренев, 1959, с.92]* и драме В. Хаса «Петля», где *«в бесконечно мрачном, унылом и безнадежном облике ... предстает современная Польша» [Юренев, 1959, с.100].*

Таким образом, статья Р.Н. Юренева, по сути, стала настоящим обвинительным приговором лучшим фильмам «польской киношколы». И, как знать, быть может, именно эта публикация и это конкретное мнение послужили основой для принятия «оргвыводов»: «Героика», «Петля» и «Восьмой день недели» не были допущены до советских экранов вовсе, а «Пепел и алмаз» хоть и вышел, но с большим запозданием.

И надо сказать, что Р.Н. Юренев был не одинок в подобных обвинениях. Так известный в ту пору киновед Я.К. Маркулан (1920-1978) выразилась еще грубее: *«Черная серия» знаменовала, по существу, обращение к эстетике натурализма. Какие бы причудливые формы ни приобретало «внешнее одеяние» фильма, каким бы ни было оно аристократично-изысканным, внутреннее наполнение его было мелким, часто банальным. Художник рылся в навозной куче, но не для того, чтобы найти в ней жемчужное зерно, а ради самой кучи. Он приговаривал: «Смотрите, какая необыкновенная эта куча, как похожа она то на грозовое облако, то на девятый вал! Сколько в ней правды, красоты, самобытности!». А куча оставалась кучей, о чем свидетельствовало зловоние» [Маркулан, 1967, с.206].*

В несколько смягченном варианте, но столь же идеологически заряжено отзывались о польских фильмах второй половины 1950-х и другие заметные советские киноведы:

«Как нередко бывает в споре, в своем отрицании фальши и догматизма минувших лет отдельные режиссеры ударились в другую крайность – стали отражать лишь негативные стороны жизни, и их фильмы давали искаженное представление о действительности. Не случайно многие фильмы той поры получили название «черных» ... польское кино в конце 50-х годов испытало некоторое воздействие западных эстетических концепций. Мы можем обнаружить в ряде картин мотивы упаднических философских течений, пессимистического восприятия жизни и человеческого одиночества» [Соболев, 1967, с. 17, 28].

«Многие особенности картин второй половины 50-х годов определялись непосредственной реакцией на схематизм и сглаживание противоречий, присущие многим фильмам предыдущего периода. В полемическом запале мастера кино концентрировали теперь внимание на отрицательных сторонах действительности. ... Трагическая безысходность и смерть стали главными доминантами при изображении войны и оккупации. Надо также отметить, что в этот период появилось несколько

фильмов, в которых новая действительность была очернена. Это объяснялось тем, что на какое-то время в теорию и практику польского кинематографа стало проникать влияние реакционного буржуазного кино… Мрачное, одностороннее видение мира, неверие в человека… Правда, защитники «черной серии» заверяли, что именно эта атмосфера безнадежности призывает зрителя к активной борьбе, но это не соответствовало действительности. ... В отдельных художественных фильмах этого рода было видно влияние входивших тогда в буржуазном кино в моду экзистенциалистских тем: некоммуникабельности, беспомощности индивидуума пред абсурдностью бытия и т.д. ... Эта тематика была специфической: содержание картин «польской школы» составляли либо история безвыходно-трагических судеб поляков в годы войны и оккупации, либо изображенные в гиперболизированной форме недостатки современной польской действительности» [Колодяжная, 1974, с. 26, 45, 47].

Именно исходя из этой позиции В.С. Колодяжная (1911-2003) критиковала за «черноту» фильмы «Человека на рельсах» (1957) А. Мунка, «Конец ночи» (1957) Ю.Дзедзины, П. Комаровского и В. Ушицкой, «Петля» (1958). В.Хаса [Колодяжная, 1974, с.46-47], а Я.К. Маркулан – вместе с «Петлей» еще и «Загубленные чувства» Ежи Зажицкого, «Базу мертвых» Чеслава Петельского, «Молчание» Казимежа Куца [Маркулан, 1967, с.204].

Как следует из приведенных выше цитат, основными объектами критики польских фильмов второй половины 1950-х в СССР были «пессимизм», «безысходность», «мрачность», «неклассовый подход», «очернительство», «клевета», «ревизионизм», «подверженность западному влиянию» и прочие факторы, воспринимавшиеся с позиций соцреализма как крайне негативные. И надо сказать, что именно в подобных грехах официозная советская кинокритика обвиняла чуть позже и некоторые фильмы, созданные в СССР или с участием СССР («Восточный коридор» В. Виноградова, «Звезды и солдаты» М. Янчо и др.).

Анджей Вайда как центральная фигура советской и российской кинополонистики

Бесспорно, многие советские кинокритики, посвятившие значительную часть своего творчества именно польскому кино (И.И. Рубанова, М.М. Черненко и др.), старались защитить Анджея Вайду и его коллег от грубых нападок. Однако и они были вынуждены действовать весьма осторожно – в рамках дозволенного цензурой.

В частности, в своих публикациях они (быть может, против своей воли) поддерживали официальную советскую версию о раскладе политических сил в Польше военных и первых послевоенных лет:

«1939 год с жестокой несомненностью обнаружил ложность буржуазного правопорядка и официального мировоззрения, активно насаждавшегося хозяевами санационной Польши. ... Впоследствии, когда стало нереально рассчитывать на поражение Советской Армии, АК выродилась в вооруженные банды, стрелявшие в спины освободителей» [Рубанова, 1966, с. 8-9].

«Политическая программа Армии Крайовой определялась выдвинутым еще в начале тридцатых годов лозунгом о «двух врагах» – Германии и СССР. На деле этот

лозунг означал ориентацию на германский фашизм против Советского Союза, что доказал печальный опыт второй мировой войны» [Черненко, 1965a].

«Война, героизм, долг, патриотизм – эти темы стали преобладающими в польском кино. И с наибольшей силой они воплощены в «Пепле и алмазе». О трагедии польских парней, обманутых реакционным подпольем, повернувших автоматы против польских коммунистов и советских солдат, об их бессмысленной гибели с болью рассказывает фильм» [Черненко, 1965b].

«Но взаимосвязанность человека и истории зачастую выступает у Вайды лишь как беззащитность человека перед лицом неотвратимых, но непознаваемых исторических катаклизмов. Поэтому Вайда снимает значительную часть вины самого Мацека, перекладывая ее на плечи истории. Между тем спустя тринадцать лет он не мог не понимать, что за спиной Хелмицкого стоят вполне определенные социальные силы, направляющие руку заблудившегося солдата против нового общественного строя, против законов новой, еще только рождающейся жизни. Эти силы – их нужно назвать по имени – реакционное руководство Армии Крайовой, эмигрантское правительство в Лондоне – однажды уже направили сотни и тысячи Мацеков на бессмысленную гибель» [Черненко, 1965a].

«Не без основания многие считают «Пепел и алмаз» высшим достижением польской кинематографии, наиболее полным выражением того направления киноискусства, которое получило название польской школы. В этом талантливом произведении с необыкновенной художественной силой и честностью раскрыт основной конфликт так называемой «драмы поляка», обреченности, жертвенности во имя ложно понятых идеалов. ... Причина успеха была еще и в том, что беспощадный и искренний фильм Вайды сказал впервые правду о тех, что был причиной гибели подобных Мацеку, он раскрыл антинародную сущность лондонского эмигрантского правительства, продававшего интересы Польши, заключившего сделки с гитлеровцами и провоцировавшего братоубийственную борьбу» [Маркулан, 1967, 80, 91-92].

«Актер (З. Цыбуальский – А.Ф.) попытался воплотить на экране эмоциональную биографию поколения, к которому принадлежит сам и представителя которого он с необыкновенной полнотой и отчетливостью сыграл в лучшем своем фильме — «Пепел и алмаз». ... Актер играет одновременно вину и безвинность своего героя. Мацек виновен, потому что разминулся с историей, потому что был слеп и глух к ней. Но он и безвинен, потому что, воспользовавшись его патриотическим чувством, его обманули и предали буржуазные руководители движения» [Рубанова, 1965, с.136, 140].

В поисках аналогий, понятных и приемлемых для советской власти, М.М. Черненко и В.С. Колодяжная пытались опереться на роман М. Шолохова «Тихий Дон», подчеркивая, что:

«есть в трагедии Мацека Хелмицкого что-то общее с судьбой Григория Мелехова. Пусть различны обстоятельства времени и места, различны биографии и характеры, – их объединяет вина перед своим народом, искупить которую может только смерть» [Черненко, 1964].

«Мачек – человек запутавшийся, как и Григорий Мелихов, оказавшийся жертвой обстоятельств и окружающих его людей, смутно ощущавший свою ошибку и заплативший за нее жизнью. Вместе с тем Мачек и национально-польский тип героя, готового совершать безрассудно смелые поступки, не задумываясь над их практической целесообразностью и их идейным смыслом» [Колодяжная, 1974, с.34].

(здесь и далее разночтения в написании имени главного героя «Пепла и алмаза» связаны с различными версиями русскоязычной транслитерации – А.Ф.)

Грубее и жестче эта же аналогия возникала в книге кинокритика Р.Н. Соболева: *«к концу фильма Вайда отделяет человеческую накипь от подлинных людей и проводит в последнем пьяном полонезе всех, кто олицетворял собой старую уходящую Польшу. Вот за эти обломки прошлого и умрет на свалке Мацек. ... Трагичность же смерти Мацека состоит в той же очевидной истине, что погибает не убежденный контрреволюционер, а обманутый, запутавшийся юноша, подлинное место которого – в рядах строителей новой Польши. Если искать параллели, то так же трагична судьба Григория Мелихова» [Соболев, 1967, с. 40, 43].*

Полемизируя со своими консервативными оппонентами, автор монографии о военной теме в польском кино И.И. Рубанова справедливо писала, что *«Пепел и алмаз» – фильм не только политический. Его содержание шире, чем просто анализ конкретной политической ситуации. И ситуация, и ее осмысление отошли от истории. Живым осталось обобщенное звучание произведения, которое мы назвали потребностью общей идеи. И потому фильм «Пепел и алмаз» – исторический в той же мере, в какой и современный» [Рубанова, 1966, с.112].*

В постсоветских 1990-х М.М. Черненко вновь вернулся к анализу самого знаменитого фильма Анджея Вайды. И здесь он очень точно подметил, что *«Пепел и алмаз» сразу же стал частью нашей кинематографической культуры конца 50-х — начала 60-х годов, и, наверное, не найти режиссера, который не смотрел бы эту картину в Госфильмофонде, и сегодня, спустя много лет, не без удивления и ностальгии во многих фильмах наших тогдашних молодых обнаруживается то висящий вниз головой Христос, то неловкий герой, погибающий меж белыми полотнами, на которых остаются капли его крови, то смертельное объятие двух смертных врагов, то... Впрочем, так можно перечислить почти все ударные сцены вайдовского шедевра, за исключением, пожалуй, лишь сцены с горящим спиртом, да и то, наверное, стоит лучше порыться в памяти. Но дело даже не в конкретных следах этой удивительной пластики, дело в общей атмосфере картины, в поразительном смешении грусти и безнадежности, отчаяния и биологической радости жизни, неумолимости исторических предназначений и случайности человеческих выборов...» [Черненко, 1992].*

В 2009 году Т.Н. Елисеева оценила «Пепел и алмаз» свободным от оглядки на цензуру современным взглядом: *«Главный герой картины, Мачек Хелмицкий, отважный молодой поляк, готовый жертвовать собой «ради дела», боровшийся во время фашистской оккупации за освобождение своей страны, оказывается перед фактом, что его Родину освободили люди чуждой ему идеологии. Мачек принадлежал к армии, которая сражалась за одну Польшу, а была сформирована другая. Мачек хочет быть верным той Польше, за которую боролся, и это его право» [Елисеева, 2009, с.99].*

Как уже упоминалось выше, «Канал» А. Вайды в целом был встречен советской критикой положительно [Рубанова, 1966, с.89-99]

К примеру, отмечалось, что это произведение *«о людях, которые были обречены с первых же кадров фильма, и фильм не обманывал, он предупреждал об этом сразу, в титрах, людях, которые потеряли все, кроме человеческого достоинства, которые не могли победить и знали это, но шли на смерть, ибо смерть оставалась единственным, что им принадлежало в жизни, что они могли выбирать по собственной*

воле, по собственному разумению. И они делали этот выбор во имя свободы, во имя независимости, во имя победы тех, кто доживет» [Черненко, 1974]. «Всем строем своим выступая против противоестественности войны, против бесчеловечности и жестокости нацизма, фильм Вайды выдвигал как единственную ценность в предсмертной борьбе героизм во что бы то ни стало, исполнение воинского долга ценой жизни. И, подвергая сомнению смысл варшавского восстания в целом, Вайда ни на минуту не усомнился в закономерности и целесообразности героизма каждого из своих героев» [Черненко, 1965а].

И здесь прав М.М. Черненко: несмотря ни на что, *«героям военных картин Вайды всегда оставалось хотя бы горчайшее утешение в их бесперспективной и отчаянной борьбе — предсмертное ощущение сопричастности истории, нации, судьбе народа, всему, что на несколько порядков превышает ценность и стоимость индивидуального человеческого бытия; тому, что выше смерти, выше суетности и суеты их героической агонии» [Черненко, 1972].*

Советские киноведы обращали внимание и на образность языка этого выдающегося произведения: *«Поэтика «Канала» сурова и мужественна. Многие сцены решены здесь с аскетической строгостью, их сила – в экспрессии. Здесь нет и в помине того любования формой, которое достигает апогея в стилистической щедрости «Лётны», «Самсона», «Пепла». ... Крупные планы, свет, шумы, нервная подвижность камеры, густота тьмы и резкость световых акцентов, рассеченность нашего внимания, следящего за блужданиями героев, рождает эмоциональную напряженность наших ощущений, дают почувствовать с необыкновенной силой поэтический климат картины. Экранное изображение передает нам не только душевное состояние людей обреченного отряда, но и как бы материализует душную смрадность каналов, неустойчивость каждого шага по скользким камням, бесконечность и безысходность этого трагического лабиринта» [Маркулан, 1967, с.77-78].*

Справедливо писалось, что в «Канале» *«игра актеров была крайне сдержанной и тонкой в выражении доведенных до крайности чувств. Пластический образ действия, документальный по точности, был одновременно острым. Лаконичные и необычные по экспрессии композиции кадров, ракурсы, пучки света, направленные во тьму, подчеркивали трагизм действия, всегда достоверного и часто метафорического» [Колодяжная, 1974, с.33].*

Однако к этой положительной оценке «Канала» иногда добавлялась и ложка идеологического дегтя, напоминавшая тогдашним читателям, что *«Варшавское восстание – авантюрная акция эмигрантского правительства, имевшая целью вернуть власть буржуазно-помещичьим кругам» [Соболев, 1967, с.31].* И что хотя «Канал» и «Пепел и алмаз» были поставлены талантливо, но *«оба фильма не содержали глубокого философского осмысления истории, они дали скорее эмоциональное отражение трагических судеб рядовых аковцев. Политические, экономические и социальные аспекты показанных процессов не были объектом анализа. Вайда коснулся этих проблем мимоходом» [Колодяжная, 1974, с.37].*

Яркая, эмоциональная вайдовская «Лётна» была встречена советским киноведением еще более критично: посыпались обвинения в формализме [Маркулан, 1967, 102-110]. И даже такой поклонник творчества А. Вайды, как М.М. Черненко, писал, что *«ссылаясь на Эйзенштейна, Вайда повторял ошибку своего мастера и, понимая это, бросался к другому своему метру — Бунюелю, насыщая фильм кровавыми и жестокими образами, лежащими на грани сюрреалистических кошмаров. Но если у Бунюеля это служит обнажению жестокости и бесчеловечности*

буржуазной цивилизации, выражает протест художника, отвечающего жестокостью на жестокость, то натуралистические образы «Лётны», накладываясь на идейную пустоту фильма, оказываются эффектами ради эффектов. ... В сущности, окончательной расправы с уланской легендой не получилось, ибо Вайда не сумел правильно расставить акценты, найти точное соответствие героической эпопеи с иронической историей уланского соперничества, с сентиментальной любовной историей поручика и красавицы шляхтянки. В результате фильм оказался перегруженным автономными символами, раздробленным стилистически, трудным для восприятия. [Черненко, 1965a].

Не пощадил Мирон Маркович и первый вайдовский фильм на современную тему, утверждая, что *«герои «Невинных чародеев» — антиподы героев трилогии. Знаменательно, что в первом своем фильме о современности Вайда обращается к характерам, лежащим на периферии действительности. Это понятно. Еще не осмыслив художнически главную проблематику мирного времени, Вайда боялся сфальшивить в этом главном. Фальшь на периферии казалась ему менее рискованной. Впервые Вайда боится риска. И неминуемо проигрывает. Ибо внутренне неустроенный, замкнувшийся в кругу снобистских настроений, герой «Невинных чародеев» не мог стать героем подлинно драматического конфликта» [Черненко, 1965a].*

Более консолидировано отнеслась советская кинокритика к исповедальному вайдовскому фильму «Всё на продажу»: *«Даже самый романтический из них, казалось бы, навсегда обреченный искать и находить в прошлом своего народа лишь трагизм и поражения, даже Вайда снимает в конце шестидесятых годов удивительную по самокритичности, по иронии к себе самому картину «Всё на продажу», где подвергает безжалостному пересмотру все, что было сделано им за пятнадцать лет работы в кино, что принесло мировую славу и ему самому и польскому кинематографу» [Черненко, 1974], поэтому «Всё на продажу» стал фильмом не только о Цыбульском, он стал фильмом о цене человеческой индивидуальности, отдающей себя другим, исповедующейся на людях и для людей» [Черненко, 1970].*

И здесь, наверное, прав М.М. Черненко: художнику порой трудно *«преодолеть себя самого — свой успех, свою стилистику, свою драматургию, свои душевные стереотипы, невозможность начать все сначала, оставаясь, как это принято говорить самим собой». Для этого Анджею Вайде «пришлось вывернуть себя наизнанку. Для этого ему пришлось пережить смерть Цыбульского, пережить ее как собственную, чтобы, «оттолкнувшись» от трагической гибели соавтора своего шедевра — кстати сказать, так и не сумевшего до самой смерти освободиться от гипнотического успеха «Пепла и алмаза», — произвести безжалостную оценку своего темперамента и своего интеллекта, жесточайшую ревизию своей этики и эстетики, своего душевного и художественного хозяйства» [Черненко, 1971].*

В этом контексте элегичный вайдовский «Березняк» был воспринят советской кинокритикой как своего рода передышка мастера:

«Первыми кадрами «Березняка» Анджей Вайда приглашает в непривычное для себя затишье, удивляет выбором героев, почти ставит в тупик фабулой. «Березняк» рассказывает о тайном и явном недоброжелательстве, о жизнелюбии, простодушной чувственности, сиротском горе. ... Частная семейная история становится для него новым поводом для размышлений о неразрывной, неизбежной, абсолютной связи человека и его страны» [Рубанова, 1972, с.151].

«В «Березняке», на первый, во всяком случае, взгляд, начисто отсутствует все, что составляло силу и нерв прежних вайдовских лент: жесточайшая, нерасторгаемая сопричастность человека болезненнейшим проблемам истории, ее невралгическим точкам и нерассекаемым узлам. Только здесь, только на перекрестьях личных

катастроф героев с трагедиями общества, нации, государства, — только здесь рождалась полемическая температура фильмов «польской школы», наиболее острым представителем которой был Вайда. ... Вайда выстраивает свой «Березняк» по законам бесконечно далеким от всего, чему поклонялся прежде. Он погружает своих героев в бездонную безвоздушность взаимной ненависти, он позволяет им выглянуть из инфернального интерьера шляхетского дворика лишь затем, чтобы увидеть третьего участника драмы, быть может, самого важного, — крестьянскую девушку Малину, в объятиях которой младший найдет последнее успокоение перед смертью; в объятиях которой старший найдет освобождение от смерти — во имя будущей жизни» [Черненко, 1972].

Здесь стоит отметить, что как «Березняк», так и «Пейзаж после битвы» были встречены советскими киноведами весьма позитивно [Колодяжная, 1974, с.51-55; Черненко, 1971; 1972; 1978].

При всём враждебном отношении советского официоза к социальной драме «Человек из мрамора» (1976) о творчестве Анджея Вайды можно было писать в СССР вплоть до эпохи «Солидарности». К примеру, масштабная драма А. Вайды «Земля обетованная» (1974) вызвала широкий (и в целом положительный) отклик в советской прессе.

Так М.М. Черненко опубликовал очень глубокую по своим философским выводам статью об этом выдающемся фильме, подмечая, что *«взгляд Вайды внимателен и печален, он не скрывает ни дряхлости, ни нищеты, «пробивающейся» то там, то здесь — и в обтрепанном кунтуше старого Боровецкого, и в облупившихся красках фамильных портретов, и в скудости меню за патриархальным столом; напротив, он обнаруживает во всем этом своеобразную элегическую поэзию, он любуется чахоточной прелестью неизбежной агонии, этим предсмертным проявлением достоинства и самообладания огромной исторической эпохи, славного и героического национального прошлого. И пусть герои не знают, да и знать не хотят, откуда придет гибель, — они принимают ее приближение с тем гордым и спокойным стоицизмом, который выработали поколения предков, привыкших не столько к победам, сколько к поражениям. ... Тем более, что живет в них где-то глубоко внутри надежда на то, что, быть может, все обойдется, ибо, если подумать, если оглядеться вокруг, откуда бы прийти этой гибели, особенно нынче, в восьмидесятых годах спокойнейшего, стабильнейшего XIX столетия, когда мир, казалось, упорядочен до самого страшного суда, когда всюду царит гармония, какой никогда еще не знала Европа. И на свой, не традиционный лад они, пожалуй, и правы: для поместного дворянства опасность может прийти только и исключительно извне, а тогда, как велят обычаи и долг, шляхтич выхватит саблю из ножен, вскочит на белого коня и помчится умирать за бога, честь и отечество... Лет пятнадцать назад мы уже видели это у того же Вайды: тот же белый дворянский дворик, ту же прекрасную шляхтянку, белоголовую и умиротворенную, тех же гордых героев, не раздумывая бросавшихся — с саблями наголо — на гитлеровские танки, залившие огнем и металлом золотую польскую осень тридцать девятого года. Но они, герои «Лётны», шли навстречу смерти в ситуации однозначной и ясной, по-своему счастливой, ибо опасность была ясна, определенна. Герои «Земли обетованной» куда более уязвимы, ибо опасность, угроза может быть персонифицирована в ком угодно, даже в самом близком, даже в одном из них, так что не понять, то ли опасность это, то ли просто предвестие какого-то нового, незнакомого и потому пугающего будущего» [Черненко, 1977].*

В сравнении с этим текстом М.М. Черненко вышедшая в том же году статья И.И. Рубановой кажется слишком уступчивой советской цензуре:

«Земля обетованная», Лодзь, молодой польский капитализм в его понимании – это мир без самосознания, без этики, без понятия о красоте, мир бескультурья и духовной пустоты. Но этом хаосе начинает прорисовываться историческая перспектива. ... Финального приказа Боровецкого – стрелять в рабочих – нет у Раймонта. В книге Боровецкий драпирует свою деятельность вялой благотворительностью. Художник наших дней, исповедующий марксистскую концепцию истории, знает, что капитализм силой неумолимой логики вещей в конечном свете лишь залпами может расчистить себе путь к успеху. Так исторический по материалу и исходному замыслу фильм стал остро и актуально политическим» [Рубанова, 1977, с. 176].

После того, как Анджей Вайда активно поддержал движение «Солидарность», отношение к его творчеству в СССР на официальном уровне резко изменилось. В 1981 году в журнале «Искусство кино» была напечатана редакционная статья под характерным названием «Анджей Вайда: что дальше?» [Сурков(?), 1981], и вскоре его имя было на несколько лет вычеркнуто из советской прессы. Даже в энциклопедиях, изданных в эти годы, имя Вайды вымарывалось цензурой.

В конце 1980-х очень точно писала об этом И.И. Рубанова: *«Отлученное от экрана, запрещенное к печатному употреблению, имя Анджея Вайды последние десять лет существовало для нас на положении мифа. Наибольшее распространение получили две версии легенды – популярная позитивная и внушающая страх официальная. Согласно первой, создатель «Пепла и алмаза» – исторический трагик, поэт поколения, взвалившего на свои плечи груз войны и этим неподъемным грузом раздавленного. Версия вторая: демагог, подстрекатель, конъюнктурщик, разменявший свой поэтический талант на плоское политиканство (см. анонимную статью «Анджей Вайда: что дальше?», помещенную – увы! Увы! – на страницах «ИК» в 1981, № 10), – на портрет карикатуру постановщика «Человека из железа» черной краски не жалели» [Рубанова, 1989, с.155].*

О дальнейших, перестроечных (кино)событиях, хорошо напомнил кинокритик С.А. Лаврентьев: *«Уже бурлила кинореволюция. Уже произносились зажигательно-смелые речи и один за другим покидали полку запретные фильмы. Уже самые дремучие ретрограды поняли, что Бюнюэль и Бергман, Коппола и Форман — великие мастера. Уже разгорелась дискуссия об эротике на экране... С Вайдой, однако, вопрос не только не решался, но даже не ставился на обсуждение. Вайду охраняли, как последнюю осажденную крепость. Лишь в октябре 1988 года (!) «Иллюзиону» (после многолетнего перерыва) удалось, наконец, показать его «Пепел и алмаз», а еще 1 ноября, накануне приезда Мастера, многие его почитатели отказывались верить в то, что он ступит на московскую землю» [Лавреньев, 1989].* Но Вайда приехал, выступил в дискуссии, дал интервью. Так началось его возвращение…

Впрочем, фильмы позднего Вайды вызвали противодействие не только у советского официоза. Даже в XXI веке в России есть кинокритики, считающие, что на польском *«кинематографе смутное время сказалось самым пагубным образом. Вайда по горячим следам тут же сваял убогого «Человека из железа», снятого, как продолжение «Человека из мрамора», с теми же актёрами в главных ролях (Кристина Янда и Ежи Радзивиллович), но без фантазии, а исключительно с желанием погреть руки на жареном материале. В Каннах фильму отвалили «Золотую пальмовую*

ветвь», чего он не заслуживал… Вайда, которому благоволили дорвавшиеся до власти лидеры «Солидарности», выпускал чуть ли не год по фильму, однако его работы в лучшем случае носили чисто формальный характер (например, «Идиот»), в худшем – были занудны и вторичны. Попытки же спекульнуть на историях из недавнего трагического прошлого Польши («Корчак» и «Катынь») были заведомо обречены на провал» [Кириллов, 2011].

Как видно из приведенного выше текста, М. Кириллов высказывается резко, категорично, правда, никак не подкрепляя свое мнение хоть какими-то убедительными аргументами…

Еще радикальнее писал по этому поводу Д.В. Горелов, вложивший свою авторскую позицию в эпатажное название статьи – «Либо пан – либо пропал. Памяти польского кино»: *«В период «Солидарности» все нырнули в пролетарскую среду, и это было массовым предательством самой идеи польского кино. «Человек из мрамора» и «Человек из железа» не попали бы к нам в любом случае, а и попали бы — оттолкнули чувствительных поклонников навек. Вайда, снимающий про ударную стройку и судоверфь, есть мутная проституция вне зависимости от того, за народную власть это делается или против (хорош был бы Тарковский с фильмом про антисоветскую забастовку шахтеров)» [Горелов, 2011].*

Но, может быть, здесь стоит прислушаться к С.А. Лаврентьеву: *«Ведь что такое «Человек из мрамора»? Столь же виртуозное, сколь и детальное киноисследование механизма действия адской машины по превращению человеческой личности в «винтик», тем более ценное, что объектом дьявольских экспериментов предстает здесь рабочий. Тот самый рабочий, о благе которого сталинская власть якобы неустанно пеклась, именем которого клялась денно и нощно» [Лаврентьев, 1989]. А что касается награжденного Золотой пальмовой ветвью вайдовского фильма, что «мастерство сочленения в единой художественной структуре хроникального и игрового материала, в котором Вайда всегда был силен, достигло в «Человеке из железа» своего апогея. … зеркально отображая ситуацию «Человека из мрамора», «Человек из железа» говорит о том, что на современном этапе развития общества личность может попытаться не только противостоять дьявольскому механизму, но и выстоять в этой борьбе. Люди здесь верят, что направление развития Истории может зависеть и от их действий. И не просто верят — живут так. … Ставший уже классическим стиль вайдовского барокко, с его обычно «взвихренным» изобразительным рядом, обнаружился в «Человеке из железа» в самой драматургии сюжета, в расстановке персонажей, в упоминавшемся уже соединении хроники и игровых кусков, реальных людей с придуманными персонажами. На сей раз (что, согласен, не совсем обычно для Вайды) нашему взору явилась ежесекундно видоизменяющаяся, чарующая в своей «незафиксированности» магма Жизни. Она не подвластна режиссуре, ибо сама — великий режиссер. Нет главных и второстепенных персонажей, известных исторических деятелей и неизвестных граждан. Все важно. В любую секунду расстановка сил может измениться... Может быть, я не прав, но создание подобного кинообраза представляется мне проявлением высшего мастерства режиссуры» [Лаврентьев, 1989].*

Разумеется, после «реабилитации» Вайды киноведы СССР / России стали размышлять о его творчестве безо всяких цензурных запретов:

«О чем говорит «Человек из мрамора»? О том, что история, преобразуя формации, вызывает энтузиазм тех, чьими руками и ради кого эта ломка осуществляется. Что энтузиазм и доверие исторического человека – генераторы колоссальной социальной энергии. Что подмена целей, смешение перспективы способны превратить энергию веры в энергию разрушения вплоть до самоуничтожения. … Так

получилось, что «Человеком из мрамора» Анджей Вайда распахнул простор для деятельности своих молодых коллег, а «Человеком из железа» исчерпал мотивы, героя, стилистику «кино морального беспокойства». Отказ от патетики, метафорических пиков, от многослойности и многозначности кинематографического образа, ставка на его прямое звучание, непосредственное проявление реальности, которая сама себя подняла до ранга реальности исторической, – такова была творческая программа авторов картины, полностью совпадающая с тем, что исповедовали молодые адепты «кино морального беспокойства» [Рубанова, 1989, с.158-159, 163].

На мой взгляд, очень верно писали ведущие российские кинополонисты и о двух элегических фильмах позднего Вайды:

«Барышни из Вилько» — один из самых гармоничных, умиротворенных, спокойных вайдовских фильмов, из тех, что появляются в его творчестве как минута отдохновения между фильмами конвульсивными, яростными, категоричными» [Черненко, 1990].

«Художественный мир «Хроники любовных происшествий» сложен из двух идеологически и структурно контрастных пластов – из мифа об утраченной Аркадии юности и из реалистической реконструкции примет надвигающегося катаклизма – второй мировой войны. В мифологическом слое «Хроники…» немалый смысл придан некому идеальному образованию – наднациональному, поверхнациональному единству, воплощенному в гимназической дружбе трех пареньков – поляка, русского, немца» [Рубанова, 1989, с.157].

Значимость творчества великого польского режиссера именно для советских зрителей ёмко удалось выразить М.М. Черненко: *«Вайда был живым, непреклонным, неподдающимся давлению ни врагов, ни друзей, свидетельством того, что где-то совсем рядом, почти в тех же условиях, в той же удушливой атмосфере, существует искусство кинематографа, которое не просто ведет диалог на равных с окружающей его реальностью, о чем как о недостижимой возможности мечтали наши кинематографисты, но навязывает этой реальности свой язык, свою манеру разговора, свою систему ценностей. Иными словами, ведет этот диалог с историей и современностью, с национальными мифами и иллюзиями, с ложью и клеветой как образом мысли и жизни, на своих условиях. И одерживает победы, пусть не всегда те, которых добивалось впрямую, но всегда делая следующий, необходимый, очередной шаг к цели конечной и единственной — к свободе каждой человеческой личности, а без нее, как известно, не может быть свободы для всех остальных»[Черненко, 2001].*

Весьма любопытные размышления о творчестве А. Вайды можно найти и у А.С. Плахова: *«Как-то Анджей Вайда не без горечи обозначил разницу между собой и Бергманом: шведский режиссер сделал персонажами своих фильмов мужчину и женщину, а не улана и барышню (солдата и девушку) — как его польский коллега. Сначала первая, а потом вторая мировая война разделили судьбу Европы пополам, оставив Восточной право на народные трагедии, а Западной — на экзистенциальные драмы. Бергмановские мужчины, никогда не воевавшие на вайдовских баррикадах и не партизанившие в подземных каналах; женщины, живущие в комфортных стокгольмских квартирах, тем не менее, напоминают мифологических героев и героинь древности. Время и место действия дела не меняют. И не потому вовсе, что эти категории у Бергмана относительны в философском смысле, а потому, что все люди — родственники, все проходят в принципе через один и тот же опыт, каждый имеет как минимум одного, а то и множество двойников. Рядом с собой, вокруг себя, в себе — тысячу лет назад, сегодня и всегда» [Плахов, 1999, с.152].*

Из всех фильмов Анджея Вайды постсоветского периода российское киноведение закономерно и, думается, справедливо выделяет «Катынь»

(2007): *«Так или иначе, но нельзя не признать, что 87-летний патриарх польского кино — единственный в мировом киноискусстве мастер, кто ощущает истинный масштаб трагедии и обладает даром передать его зрителям» [Рубанова, 2013].*

Ведь именно в «Катыни» особенно ярко проявились черты вайдовского творчества, столь ёмко описанные И.И. Рубановой:

«Сюжеты и герои в его фильмах всегда «встроены» в какое-то нематериальное, неконкретное пространство, присутствующее в эстетической материи произведений то в виде полупримет, то как результат особой драматической конструкции (один из постоянных приемов – система отражений-искажений центрального образа), то как результат создания невидимых «объемов» путем непрямого цитирования знаменитых произведений искусства, иногда своих собственных. Чаще всего этот неочерченный, но угадываемый континуум – история. Сквозная ситуация почти всех фильмов польского режиссера – встреча человека с незримой громадой истории, величие и бессилие личности, вызванной на это трагическое рандеву» [Рубанова, 1989, с.158].

«Острота вайдовских коллизий удваивается еще и тем фундаментальным обстоятельством, что он поляк, гражданин страны, которой выпало оказаться полигоном бурных европейских событий XX века. Истерзанная разделом между фашизмом и большевизмом, пройдя через сентябрьскую катастрофу, Катынь, Варшавское восстание, Ялту, потеряв цвет нации (одних похоронив, других вытолкнув в эмиграцию), она из одних когтистых лап попала в другие. И в конечном счете, как уже не раз утверждалось, оказалась единственной страной, потерпевшей полное поражение в мировой войне. Боль украденной победы и вызвала к жизни искусство Вайды» [Рубанова, 2000].

Таким образом, несмотря на все разночтения, Анджей Вайда был и остается главной фигурой для российской кинополонистики.

Ванда Якубовская: критический консенсус

Зато по поводу творчества режиссера Ванды Якубовской (1907-1998) у советской критики разногласий практически не было. Да и откуда им было взяться? В. Якубовская была членом коммунистической партии, бывшей узницей нацистского концлагеря, занимавшей твердую социалистическую линию в творчестве. Драму В. Якубовской «Последний этап» (1947) об ужасах Освенцима советские киноведы оценили положительно – сразу и надолго [Соболев, 1967, с.10-11; Маркулан, 1967, с.25-38; Колодяжная, 1974, с.6-7].

И хотя остальные фильмы Якубовской не вызвали большого кинокритического интереса, «Последний этап» стал в СССР своего рода эталоном польского антифашистского кино: *«Якубовска видит свою цель в том, чтобы показать, как сквозь насилие и надругательство люди проносили надежду, сохранили способность к борьбе, – писала о «Последнем этапе» И.И. Рубанова. – Хронике не под силу было показать волю людей, их неубывающую способность к сопротивлению. Это мог сделать только художественный фильм. Истоком стойкости заключенных Якубовска назвала солидарность. Мотив единения борцов – главный в фильме» [Рубанова, 1966, с.63].*

Александр Форд – с попутным ветром на Запад…

С творчеством другого польского известного режиссера – Александра Форда (1908-1980) было куда сложнее. Пока он был коммунистом и снимал «Граничную улицу» (1948) его можно было хвалить [Маркулан, 1967, с.38-49]. С другой стороны, А. Форд существенно подпортил свою репутацию в глазах официоза «ревизионистским» фильмом «Восьмой день недели» (1958). Вместе с тем, статья Р.Н. Юренева, содержащая резкие обвинения в адрес этой картины А. Форда, была опубликована в узкоспециализированном издании [Юренев, 1959, с.102] и, следовательно, была доступна в основном специалистам. И главное – своей следующей работой – масштабной цветной исторической эпопеей «Крестоноцы» (1960) А. Форд вновь вернулся в приемлемый для СССР контекст.

Отсюда понятно, почему Я.К. Маркулан, даже не включившая «Восьмой день недели» в составленную ею для книги «Кино Польши», якобы, полную фильмографию польских фильмов 1947-1966 годов, весьма положительно отозвалась о «Крестоносцах». Более того, она с удовлетворением отметила, что *«в период, когда наиболее сильны были антигероические тенденции в польском искусстве, Форд делает картину, откровенно воспевающую героизм, как категорию вечную, непреходящую» [Маркулан, 1967, с.49].*

Даже о полемично острой военной драме А. Форда «Первый день свободы» (1964) Я.К. Маркулан осмелилась написать практически восторженно: *«Наконец еще одна победа. Уже не раз звучали голоса о конце польской школы, о полной инфляции военной темы. А Форд делает картину «Первый день свободы» (по одноименной пьесе Леона Кручковского) и поворачивает ход полемики. Даже ярые противники признают не только правомерность обращения к «отработанной» теме, но и необычайную свежесть и современность решения военной темы. Больше того, признают философское и эстетическое родство последней картины Форда с лучшими созданиями польской школы» [Маркулан, 1967, с.49].*

В позитивном контексте о «Первом дне свободы» писал и Р.П. Соболев, отмечая при этом блестящую игру польской звезды Б.Тышкевич: *«Наблюдать игру Беаты — наслаждение, какое всегда получаешь при встрече с подлинным искусством» [Соболев, 1966, с.168].*

Но… работы Я.К. Маркулан и Р.П. Соболева были опубликованы до 1969 года, когда Александр Форд принял решение эмигрировать на Запад. А вот после 1969 года о нем, согласно советским традициям, кинокритики старались уже не писать…

Поэтому даже мимолетное упоминание «Крестоносцев» в русле того, что «одной из характерных черт польского кино 60-х является жанровой разнообразие картин» [Колодяжная, 1974, с.51] было для 1974 года своего рода киноведческим вызовом цензуре…

Дискуссия о творчестве Анджея Мунка

Анджей Мунк (1921-1961) погиб автокатастрофе в самом начале 1960-х, поэтому, в отличие от Александра Форда, воспринимался советской кинокритикой как актуальная кинофигура только в период его работ 1950-х: «Человек на рельсах» (1956), «Героика» (1957) и «Косоглазое счастье» (1959).

В отличие от Р.Н. Юренева [Юренев, 1959, с.94], Р.П. Соболеву, например, пришлись по душе все фильмы А. Мунка [Соболев, 1967]. Позитивно воспринял «Косоглазое счастье» М.М. Черненко, писавшей, что в рамках *«польской киношколы» «неожиданностью была ироническая, издевательская и саркастическая комедия Анджея Мунка «Шесть превращений Яна Пищика» (так назвалось «Косоглазое счастье» в советском прокате – А.Ф.). Оказалось, что польские кинематографисты в состоянии взглянуть на трагическое прошлое другим взглядом, беспощадным не только к врагу, но и к собственным слабостям, нелепостям, недостаткам» [Черненко, 1974].* Единодушно положительно советское киноведение приняло и последнюю, недоснятую Анджеем Мунком драму «Пассажирка» [Рубанова, 1966, с.165-178; Колодяжная, 1974].

Главной предметом спора в советской кинокритике стал, в самом деле, полемичный фильм А. Мунка «Героика»:

«Героика» строится на изображении нетипических событий войны и нетипических характеров, точнее, парадоксов на тему героизма. Поэтому картина насквозь искусственна: вместо отражения действительности она иллюстрирует «антидогматические» концепции. И это обусловливает тот факт, что «Героика» столь же схематична, как и те фильмы, с которыми она полемизирует» [Колодяжная, 1974, с.39].

В «Героике» «нет протеста, нет борьбы, есть только религиозная фанатичная вера в чудо, легенду, миф, как единственное избавление» [Маркулан, 1967, с.119].

Мягче всех критиковала «Героику» И.И. Рубанова, отметившая, что главный просчет авторов фильма *«не в переосмыслении исторических реалий. Он в том, что сложное явление истории осознанно ими только частично, вне учета связей и переплетений разнородных закономерностей» [Рубанова, 1966, с.119].*

Разумеется, на фоне этих подцензурных, осторожных высказываний выводы постсоветской статьи Т.Н. Елиссевой о «Героике» выглядят убедительнее: *«В своем фильме Мунк ставит вопросы, которые много раз ставились в истории Польши: как выжить в неволе, как справиться с унижением, как не дать умереть надежде. ... И хотя картина Мунка – голос против мифологизации геройства, она не направлена против самого героизма» [Елисеева, 2009, с.25].*

Войцех Хас: исчезнувший из поля зрения…

Советская кинокритика в целом негативно [Юренев, 1959, с.100] встретила мрачную драму В. Хаса «Петля» (1957), по всем признакам относящуюся к так называемой «черной серии» польского кино. «Петлю» было принято ставить в ряд с *««глубоко ошибочными фильмами, ... подменявшими*

здоровую критику недостатков агрессивными нигилизмом» [Колодяжная, 1974, с.27]. На этом фоне положительное отношение к «Петле» И.И. Рубановой [Рубанова, 1966, с.146-148] выглядело диссонансом. Однако выход на советские экраны фильмов В. Хаса «Как быть любимой» (1962) и «Рукопись, найденная в Сарагосе» (1964) сделал его творчество в СССР вполне легитимным, поэтому о нем можно было писать с открытой симпатией.

Трагикомедия «Как быть любимой» была оценена советским киноведением особенно тепло [Рубанова, 1966, с.148-151]. М.М. Черненко писал об этой печальной и ироничной картине так: *«Будь я историком, я должен был бы сказать, что роль, которую сыграл в этой картине Збигнев Цыбульский, была отчетливой пародией на его Мацека Хелмицкого из «Пепла и алмаза», что вся драматургия картины не скрывала своей пародийности по отношению к «польской школе», но тогда, после просмотра фильма, в памяти оставалось не это – оставалась поразительная актриса Барбара Краффтувна, пронзительная история ее героини, пожертвовавшей собой во имя любви вопреки всем разочарованиям, которые ей привелось пережить» [Черненко, 1974].*

А киновед Я.К. Маркулан в своей монографии вышла на обобщение творческого почерка мастера: *«Хас, пожалуй, самый сложный художник польского кино. Не так просто порой пробиться к существу его созданий, понять их скрытый смысл. Иногда кажется, что он мистифицирует зрителя и выдает за многозначность если не пустоту, то что-то очень элементарное. А то рождается подозрение, что он просто забавляется формой, с ловкостью виртуоза выстраивает умопомрачительные конструкции из кинематографических строительных материалов. Но понять, чему будут служить эти конструкции, бывает трудно, порой невозможно. Последовательно, с упрямством человека, знающего истину, он создает причудливый мир, мало похожий на тот, в котором мы живем, и населяет его людьми тоже странными, маниакально одержимыми одной страстью (не идеей, а именно страстью). Герои его всегда поставлены в положение исключительное, чаще всего они изолированы от среды, лишены дела и ощущают минимальные связи с обществом. Камера Хаса подобна микроскопу, увеличивающему объект наблюдения до невероятных размеров и как бы отдаляющему его от всего, что не попало в объектив» [Маркулан, 1967, с.208].*

Однако после выхода в советский прокат хасовской «Куклы» (1968) его последующие работы исчезли из поля зрения советской кинокритики. Причину этого хорошо подметил Д.Г. Вирен: *«в творчестве Войчеха Ежи Хаса «удельный вес» сюрреалистической образности возрастал от фильма к фильму» [Вирен, 2015, с.16],* что было абсолютно неприемлемо для советской цензуры 1970-х – первой половины 1980-х. И лишь в постсоветские времена, уже после смерти В. Хаса (1925-2000), Т.Н. Елисеева опубликовала первую в российской кинокритике рецензию на хасовский сюрреалистический шедевр – «Санаторий под песочными часами» (1973): *«Это прекрасная, изящная и живописная лента, главный герой которой – ностальгия по уходящему времени, по уходящей и исчезнувшей культуре восточный районов Польши, где была уже сильна еврейская стихия, но уже как бы предчувствовался ужас надвигающейся эпохи концлагерных крематориев. ... Люди и вещи показаны в длинном ряду метаморфоз: с одной стороны, они являются самими собой, но затем могут стать еще чем-то иным, стать предзнаменованием своих дальнейших преобразований, которым нет конца» [Елисеева, 2009, с.123].*

Ежи Кавалерович: (поначалу) любимец советского проката

В советском прокате 1960-х фильмы Ежи Кавалеровича (1922-2007) занимали особое место: почти все его работы, поставленные им до 1966 года, благополучно были закуплены и показаны. Особый успех у советских зрителей имела его цветная историческая драма «Фараон» (1965).

Однако далеко не все советские кинокритики с пиететом относились к фильмам Е. Кавалеровича. Так Я.К. Маркулан утверждала, что *«Поезд» всего лишь великолепный этюд. Бедность драматургии нельзя преодолеть ничем, и все титанические усилия режиссера и его помощников разбивались о пустоты сценария, его эскизность, а подчас и банальность» [Маркулан, 1967, с.195].*

В центре внимания советских киноведов по праву оказалась «Мать Иоанна от ангелов» (1961). А.Л. Сокольская, например, писала, что этот *«фильм, без сомнения, противостоит религиозному мироукладу. Но он не только о религии. Он вообще о несвободе, о запретах, тяготеющих над человеком. О жажде действия, которая сильнее страха. Об активности натуры. Один из польских критиков назвал его произведением о современном Фаусте. О Фаусте, который носит дьявола и бога в самом себе. Иоанна в исполнении Винницкой — личность незаурядная и сознающая свою незаурядность. Ей от природы дано много: сила, красота, пытливый ум... Пожалуй, слишком много, чтобы примириться с безвестностью и стать покорной овцой в стаде божьем» [Сокольская, 1965, с.65].*

Мнение А.Л. Сокольской, по сути, нашло поддержку и у Я.К. Маркулан: *«Идейные и эстетические поиски Кавалеровича привели к созданию монументально-философской «Матери Иоанны от ангелов». В этом сложном фильме художник сохранил верность своим основным принципам: и здесь присутствует «голод чувств», доводящий героев до исступления и бунта, и здесь богатство и сложность психологии выражены через актера, через пластику, музыку – гармонию всех компонентов языка» [Маркулан, 1967, с.196].*

«Мать Иоанна от ангелов», пожалуй, тот случай, когда мнения советской и постсоветской кинокритики практически совпали. Так Т.Н. Елисеева утверждает, что здесь *«любовь и вера столкнулись в конфликте. Кавалеровича прежде всего интересует извечная проблема границ свободы человека, проблемы отношения человеческой природы к предпринятым добровольно или навязанным извне запретам. Затронутые в фильме проблемы носят универсальный характер. Время действия также условно… может происходить всегда и везде. … картина – прекрасное, зрелое размышление о конфликте веры и любви, природе человека, взгляд на сумасшествие и демонизм как на попытку бунта против лживости мира» [Елисеева, 2009, с.71].*

Начиная с 1966 года, только одна новая лента Ежи Кавалеровича попала в советский прокат. Причину этого можно, наверное, найти в том, что *«у Кавалеровича есть особенность – каждый его новый фильм словно зачеркивает всё, что было достигнуто в предыдущем. Он всегда в поиске, и потому каждый его фильм можно назвать экспериментальным» [Соболев, 1967, с.15].*

И если его эксперименты 1950-х – первой половины 1960-х годов находились в рамках, дозволенных советской цензурой, то откровенно постмодернистские «Игра» (Польша, 1966) и «Магдалина» (Италия-Югославия, 1970) уже никак не вписывались в эстетику соцреализма, а

«Смерть президента» (1977) и «Аустерия» (1982), скорее всего, показались цензорам слишком политизированными. По сложившейся инерции никто, конечно, не запрещал советским киноведам называть Е. Кавалеровича классиком польского экрана, но о том, что он снимал с 1966 по 1989 год, читателям одной шестой части света было почти неизвестно…

Тадеуш Конвицкий: вне советских экранов

Ни один из шести авторских фильмов выдающегося польского писателя, сценариста и режиссера Т. Конвицкого (1926-2015) так и не попал в советский прокат. Однако, как это ни странно, его первые три картины довольно оживленно и в позитивном контексте обсуждались советским киноведением [см., например: Маркулан, 1967, с.230-234].

Особый интерес вызвал режиссерский дебют Т. Конвицкого «Последний день лета» (1957). И.И. Рубанова писала, что *«атмосфера грусти, изолированности, почти космической пустынности воссоздана в картине с большим мастерством. Конвицкий и Лясковский констатируют отчужденность своих героев, но они не стремятся и объяснить ее. И за этим объяснением они обращаются в прошлое» [Рубанова, 1966, с.137].* Доброжелательно отозвалась об этом фильме и Я.К. Маркулан, отметившая, что это *«одно из самых поэтичных и лиричных произведений польского кино, но это, пожалуй, также самая грустная лента, в которой тема одиночества зазвучала безысходно, надрывно» [Маркулан, 1967, с.223].*

Причину интереса советского киноведения к фильмам Т. Конвицкого 1950-х – 1960-х годов прояснила В.С. Колодяжная: *«Конвицкий стал первооткрывателем нового содержания и новых выразительных средств кино, так как увидел, что специфика кино позволяет отразить сложный интимный, лирический мир человека, те области духовной жизни, которые ранее считались принадлежностью только одной литературы. Конвицкий доказал, что сама по себе эта духовная жизнь столь интересна, что не нуждается в фабульных подкреплениях, – и более того, они отвлекают от изображения сознательных и подсознательных процессов, протекающих в глубине внутреннего мира» [Колодяжная, 1974, с.63].*

Работа В.С. Колодяжной была опубликована в 1974 году, когда Т. Конвицкий уже снял свой главный, пронзительно исповедальный фильм «Как далеко отсюда, как близко» (1971). Однако В.С. Колодяжная предпочла даже не упоминать эту картину. Аналогичным образом поступил и автор статьи о творчестве Густава Холубека Л. Муратов [Муратов, 1976], хотя именно этот актер исполнил одну из ключевых ролей в этом фильме Т. Конвицкого. Причина этого, как и в случае с фильмами Е. Кавалеровича «Игра» и «Магдалина», была тоже эстетическая, так как *«центральная картина режиссера «Как далеко отсюда, как близко» в полной мере соответствовала канонам сюрреализма: все ее действие построено на пересечении настоящего и прошлого, фантазий и воспоминаний, снов и яви» [Вирен, 2015, с.17].*

В итоге творчество Т. Конвицкого 1970-х – 1980-х стало фантомом не только для советской публики, но и для киноведения…

Ежи Сколимовский: от критики – к табу

Ни одна режиссерская работа Ежи Сколимовского не попала в советский прокат. Однако, до его эмиграции на Запад, случившейся в конце 1960-х, советские кинокритики охотно писали о его творчестве.

Так Я.К. Маркулан признавала, что *«Сколимовский, бесспорно, талантливый режиссер. «Особые приметы» удивительны по искренности и точности режиссерского языка, «Вальковер» поражает зрелостью мастерства двадцативосьмилетнего художника, хотя в этой ленте появился налет манерности, своеобразного кокетства. ... Много уязвимого есть и в объективизме Сколимовского, в его взгляде на своего героя как бы со стороны и, главное, в отказе от каких бы то ни было выводов» [Маркулан, 1967, с.235].*

С Я.К. Маркулан был вполне согласен и Р.П. Соболев: *«Искушенный зритель может заметить, что во всем сказанном о Сколимовском нет, пожалуй, ничего, что не было бы известно мировому кино. И однако же стиль Сколимовского – это нечто ошеломляющее, необычное. Конечно, его стиль подготовлен всеми теми исканиями последнего десятилетия, что происходили в кино. Конечно же, Сколимовский впитал опыт польских кинематографистов и французской «новой волны», открытия Годара и Антониони, поучительные неудачи «киноправды» и многое другое» [Соболев, 1967, с.98].*

Отъезд Е. Сколимовского на Запад, конечно же, радикально сменил критический вектор высказываний советской кинокритики. Так В.С. Колодяжная, подчеркивая его *«неверие в духовные ценности, в том числе и в духовные ценности социалистического общества», утверждала, что «герои Сколимовского живут по западным экзистенциалистским схемам, они глубоко чужды современной польской жизни. ... Сколимовский ... пытается стать на позицию «стороннего наблюдателя», но не подлежит сомнению, что духовное убожество людей, отсутствие контактов между ними и трагическая абсурдность бытия кажутся ему неотъемлемыми чертами мироздания» [Колодяжная, 1974, с.77].*

И такая позиция киноведа в условиях строгой советской цензуры неудивительна. Удивляет другое, что она находит поддержку среди некоторых российских критиков и в XXI веке. К примеру, М. Кириллов и сегодня считает, что *«фильмы, представлявшие в Польше стилистику «новой волны», снимали только два человека – два друга, Роман Поланский и Ежи Сколимовский. Фильмы Сколимовского были абсолютно космополитичны и с местом действия вообще не были никак завязаны. Его герои вырваны из среды, живут они по своим законам, перпендикулярным обществу. ... Сколимовский же, покинув «социалистический рай», который он глубоко презирал, как режиссёр просто деградировал, снимая никчёмные и лишённые фантазии поделки» [Кириллов, 2011].*

Роман Полянский: только один фильм

Дебютировав серией короткометражек, Роман Полянский (Поланским он стал уже на Западе) поставил в социалистической Польше только один полнометражный фильм – «Нож в воде» (1962), «сценаристом которого был «вундеркинд» польского кино Е. Сколимовский» [Соболев, 1967, с.88]. Как и *«первая сюрреалистическая короткометражка «Два человека со шкафом» (1958), его полнометражный дебют «Нож в воде» — психодрама с садомазохистским изломом —*

резко отличались от польской кинопродукции тех лет и были восприняты в Европе не как социально-романтическая славянская экзотика, а в качестве "своих"» [Плахов, 1999, с.31]. Это и позволило Р. Поланскому после его эмиграции очень быстро (с 1963 года) адаптироваться на Западе…

Отсюда в общем-то ясно, почему Р.П. Соболев негативно оценил эту номинированную на «Оскар» психологическую драму: *«Это не простой фильм – в чем-то он, бесспорно, правдив и аналитичен, а в чем-то односторонен и узок по мыслям. Его называли снобистским фильмом. Возможно. Однако в первую очередь бросается в глаза то обстоятельство, что сделан он холодными руками, человеком, быть может, и очень талантливым, но явно равнодушным к людским радостям и печалям. После просмотра «Ножа в воде» делаешь два несомненных вывода: а) автор презирает людей и б) люди достойны презрения» [Соболев, 1967, с.88-89].*

В похожем ключе писала о «Ноже в воде» и Я.К. Маркулан: *«Все это можно понять двояко. То ли авторы фильма протестуют против «малой стабилизации», высмеивают обе стороны мещанства – откровенную и замаскированную, то ли всерьез считают неизбежность и всеобщность обывательского оподления. Фильм похож на изящный парадокс, рассчитанный на занятность» [Маркулан, 1967, с.244].* А ей вторила В.С. Колодяжная: *«Эгоизм, мелкое тщеславие, бездуховность – таковы основные черты всех героев. ... Люди были изображены ничтожными по своей природе, а бытие в целом представало лишенным смысла» [Колодяжная, 1974, с.76-77].*

Приговор официального советского киноведения был строг и безжалостен: *«не было ничего удивительного в том, что Роман Поланский и Ежи Сколимовский переметнулись в капиталистический мир. Здесь они занялись постановкой развлекательных картин, сохраняющих прежнюю философскую сущность. Оба режиссера изображают преступления, порождаемые порочной биологической природой человека и трагической нелепостью мироздания» [Колодяжная, 1974, с.78].*

Но и здесь стоит заметить, что уже в XXI веке российский критик М. Кириллов, по сути, остался верен традиции советской кинокритики относительно «Ножа в воде»: *«Роман Поланский, как оказалось впоследствии, был в принципе чужд какой бы то ни было идеологии и киностилю. Он был умелый и талантливый имитатор, мгновенно подстраивающийся под тот стиль, который был в моде «в этот конкретный момент. ... фильм Поланского, «Нож в воде» (1963), в чём-то перекликался с опытами Шаброля, однако польскому режиссёру не хватало гнева и сарказма француза – он только имитировал психологический триллер» [Кириллов, 2011].*

Но мне по душе мнение, высказанное о «Ноже в воде» Т.Н. Елисеевой: Роман Полянский *«не просто противопоставил обеспеченного обывателя и представителя молодого поколения, воспитанного в соответствии с определенными морально-общественными принципами. Он язвительно доказал, что принципы эти ничего не стоят, порождая лишь зависть и стяжательство. И хотя режиссер создал универсальную ситуацию, существующую вне времени, не связанную ни с какой-либо страной, ни с эпохой, человеческие аллюзии прочитывались и узнавались легко» [Елисеева, 2009, с.82].*

Кшиштоф Занусси и кинематограф «морального беспокойства»

Кшиштоф Занусси – один из немногих ярких примеров положительной оценки польского кинематографиста кинокритикой — как советских, так и постсоветских времен. В начале его карьеры его последовательно хвалила В.С. Колодяжная [Колодяжная, 1974, с.79-83], отмечая, что *«Занусси показал себя моралистом в самом благородном смысле этого слова: он ратует за Добро, за глубокое постижение смысла жизни, за идеалы» [Колодяжная, 1974, с.80].*

В доброжелательной манере писал об этой выдающемся мастере киноискусства М.М. Черненко, отмечая, к примеру, что в «Гипотезе» (1972), *«в этом нескрываемо ироническом перечне возможных вариантов человеческой судьбы, взятой на перекрестке судеб Европы в начале нашего века, Занусси словно открывает на глазах у зрителя весь инструментарий своего телевизионного кино. Он поворачивает ситуации жизни героя — ученого из неназванной европейской страны — то так, то эдак, обнаруживая в каждой из них все ту же непреодолимую обусловленность биографии этого человека жесткой логикой обстоятельств, никак не зависящей от него самого» [Черненко, 1978].*

Столь же тепло Мирон Маркович писал и о «Защитных цветах» (1976) – одной из центральных драм польского кино «морального беспокойства»: *«Если вспомнить все, что делал Занусси до этой картины, станет ясно, какой неожиданностью оказался фильм «Защитные цвета» для критики и зрителя. Вместо аскетичных, сугубо рационалистических нравственных казусов, вызывавших восторг у посетителей киноклубов и завсегдатаев фестивалей, вместо «настоящего европейского» кинематографа, резко выделявшегося на фоне импульсивного, взрывчатого польского кино,— ехидная сатирическая лента с хорошо скроенным сюжетом, неожиданным чувством юмора, элегантным диалогом... Все, что копилось в течение первых десяти лет работы в кино, здесь, в «Защитных цветах», с неожиданной легкостью и каким-то почти дебютантским задором ворвалось в начинающуюся на польском экране дискуссию о безнравственности власти, о лицемерии и наглости хозяев жизни, о всеобщей деморализации общества...» [Черненко, 1990].*

В самом деле, *«физик и философ (по двум первым своим образованиям), он (К. Занусси – А.Ф.) позиционирует себя парадоксально: как рациональный христианин. Каждое его высказывание очевидно религиозно и вместе с тем выверено строгим западным рационализмом. Рационалист же Занусси довольно часто на поверку оказывается идеалистом. ... Его фильмы всегда говорили о некоем особом мире. Точнее, о двух мирах. В одном текла обычная жизнь с ее иногда необычными проблемами, в другом — решались вопросы жизни и смерти, правды и свободы» [Рахаева, 2007].*

И я полностью согласен с Т.Н. Елисеевой: *«В своих картинах Занусси обстоятельно и бесстрастно переводит на язык кино самые фундаментальные и сложные проблемы человеческого бытия, существенные для каждого человека, — рождение, жизнь, смерть, интеллект, совесть, душа, вера. Для режиссера современный мир — территория моральных конфликтов и этических дилемм. Благодаря точной драматургии, сложные психологические, моральные, а также философские конфликты, несмотря на свою кажущуюся некиногеничность, обретают живость и остроту. Это достигается, главным образом, выразительностью и правдивостью образов, интеллектуальной интенсивностью их конфликтов, потому что основное средство выражения режиссера — игра актеров» [Елисеева, 2002, с.67].*

В 1982 году я написал довольно объемную статью «Киноискусство Польши 1970-х: «третье поколение» и дебюты молодых» [Федоров, 1982] и по молодости лет попытался предложить ее нескольким тогдашним (кино)журналам.

Полагаю, что цензуру насторожили уже первые строки моей статьи, начинавшейся так:

«В 1960-е годы польская кинематография лишилась некоторых из своих ведущих художников, как зачинателей «польской школы», так и молодых мастеров. В 1961 году стал жертвой автокатастрофы режиссер Анджей Мунк («Героика», «Пассажирка» и др.). В 1967 погиб под колесами поезда актер № 1 Польши Згибнев Цыбульский... В 1963 году выезжает на Запад «вундеркинд польского экрана» Роман Полански («Нож в воде», 1961). В 1968 его примеру следует другой молодой режиссер и актер Ежи Сколимовски («Валковер», «Барьер», 1969) . Чуть позже эмигрируют один из лучших польских операторов Ежи Липман (снявший «Канал», «Пепел» и др. классические ленты) и режиссер знаменитых «Крестоносцев» Александр Форд. Предпочли работать на Западе талантливые мультипликаторы Ян Леница и Валериан Боровчик...

За все десятилетие 1970-х на экраны выходит только один фильм Войцеха Хаса («Санаторий под песочными часами», 1974). Проведя несколько лет за рубежом автор «Поезда», «Матери Иоанны от ангелов» и «Фараона» Ежи Кавалерович лишь в самом конце 1970-х ставит ретродраму «Смерть президента» (1978) об убийстве в 1923 году польского президента Габриэля Нарутовича. Только один фильм в 1970-х был поставлен и Тадеушем Конвицким, покорившим когда-то венецианский фестиваль поэтичным «Последним днем лета» (1959)... Значительно поумолкли дискуссии вокруг новых фильмов Евы и Чеслава Петельских, Витольда Лесевича, Станислава Ленартовича, Яна Рыбковского, Станислава Ружевича и иных режиссеров старшего поколения.

Из всех «мэтров» один только Анджей Вайда продолжал плодотворно работать, поставив в 1970-х такие значительные картины, как «Пейзаж после битвы», «Земля обетованная», «Человек из мрамора» и др.

Итак, в 1970-х на первый план вышли новые мастера, многие из которых родились уже после войны — «третье польское кино» [Федоров, 1982].

Таким образом, статья оказалась, как говорится, «не ко времени», и была благополучно отклонена всеми известными мне в ту пору (кмно)изданиями…

Юлиуш Махульский – любимец советского экрана

Если бы Юлиуш Махульский снимал свои озорные комедии в 1970-х, они, скорее всего, так и не добрались бы до советских экранов. Но… эротико-фантастическая комедия Ю. Махульского «Сексмиссия» (1983), пусть даже и в подрезанном цензурой варианте и под куда более невинным названием «Новые амазонки», с триумфом вышла в советский прокат уже в перестроечные 1986-1987 годы. С аналогичным успехом шли в советском прокате 1980-х криминальные ретро-комедии Ю. Махульского «Ва-банк» (1981) и «Ва-банк-2» (1984)…

М.М. Черненко метко писал, что Ю. Махульский *«последователен и упрям в том, что делает, не страдая кинематографическим мессианством, склонностью к излишнему критицизму или, не дай бог, социальному анализу. Иначе говоря,*

безукоризненно точно знает он свое место в кино, знает, что место это — его собственное. Никто на него до сих пор не посягнул, а если посягнет, то в зоне этого «кино для всех» всегда найдется место таланту, и в случае необходимости он сам, Махульский, или неожиданный конкурент просто подвинутся в сторону, чтобы не мешать другому» [Черненко, 1990].

При этом в «Сексмиссии», использован *«бродячий сюжет о царстве женщин, куда переносятся из наших дней двое мужчин — застенчивый ученый и шустрый комбинатор, — пронизан таким количеством актуальнейших политических аллюзий, намеков и ассоциаций, что приобретшая эту картину отважная закупочная комиссия едва не положила на чей-то стол в полном составе свои партбилеты» [Черненко, 1990].*

После колоссального успеха «Ва-банка» (1981) Ю. Махульский снимает «Ва-банк-2, или Ответный удар» (1984) так, что тот *«не только не уступает своему предшественнику, но в чем-то и превышает его — элегантностью и небрежным профессионализмом режиссуры (это, видимо, после годичного пребывания на американских студиях, где он многому научился), способностью выстраивать феерическое приключенческое зрелище» [Черненко, 1990].*

Конечно, «Ва-банк» можно назвать «чудной жанровой безделицей» [Горелов, 2011], однако, под это определение, вероятно, попадает большинство фильмов легких жанров. Зато в «Кингсайзе» (1988) Ю. Махульский явно подбавил сатирическую составляющую и создал пародию *«на очень знакомый мир, в котором мы увидим все как есть: карточную систему и закон о запрещении распития спиртных напитков в рабочее, а также нерабочее время; заседание парламента, исследующего следы крамолы в сказках братьев Гримм; идеологическую борьбу с распространяющимся либерализмом, утверждающим, что там, в «Кингсайзе», живут существа, именуемые женщинами. А если нам покажется, что все это слишком пессимистично, мы увидим местных бунтарей под лозунгами «Кингсайз для каждого» [Черненко, 1990].*

К сожалению, «Кингсайз» стал последним фильмом Ю. Махульского, вызвавшим интерес у российских кинокритиков. В последующие годы о его творчестве в России уже писалось мало. Ну, разве что какое-то внимание привлек к себе «Эскадрон» (1992), воспринятый как *«попытка посмотреть на восстание 1863 г. глазами русского офицера, который влюбляется в прекрасную польскую патриотку, но, будучи врагом, не может рассчитывать на взаимность. Герой фильма — честный молодой человек, который видит беды поляков, но своими действиями только способствует их продолжению. Другой русский офицер — капитан (Сергей Шакуров), тоже вроде бы в меру положительный персонаж, но он весьма прагматичен и противится бессмысленной жестокости командира (поляка-ренегата) только тогда, когда считает его действия вредными для дела (наведения порядка во взбунтовавшейся провинции). Подобного персонажа Шакуров сыграет еще раз через несколько лет в фильме Анджея Вайды «Пан Тадеуш». В этих ролях — отзвук старого польского стереотипа: русские как пассивные рабы царя; это или жестокие разрушители, составляющие безликую, враждебную полякам массу, или отдельные совестливые люди, которые, однако, не сделают ничего, чтобы изменить ситуацию» [Рахаева, 2012, с.231].*

Кшиштоф Кесьлевский: метаморфозы

Советская кинокритика впервые заинтересовалась творчеством Кшиштофа Кесьлевского (1941-1996) после того, как его сатирический фильм «Кинолюбитель» (1979) получил один из главных призов Московского кинофестиваля, хотя и чуть раньше И.И. Рубанова, пытаясь встроить его фильмы «морального беспокойства» в приемлемый для киноначальства контекст, писала, что Кесьлевский *«наделен острым художническим зрением, гибким умом современного интеллигента, позволяющими мелочи оценить как часть великого целого и в ничем не привлекающем внимания, порой даже неказистом облике рядового своего современника представить человека, без которого не мог бы осуществиться тот широкий по размаху и динамичный по темпам разворот социалистического строительства, который совершает сегодня народная Польша» [Рубанова, 1978, с. 257].*

Как позже отметил А.С. Плахов, *«международная известность Кшиштофа Кесьлевского началась с Большого приза фильму «Кинолюбитель» на Московском фестивале 1979 года. Приз был присужден по причине тупости брежневских идеологов, в очередной раз проглядевших крамолу. Это была острая рефлексия бывшего документалиста на предмет двойственной роли кинокамеры вообще и в социалистическом мире двойной морали, в частности» [Плахов, 1999, с.154].*

Объяснение этого просчета советской цензуры можно найти у И.И. Рубановой: *«Интересно, что единственная из всех «беспокойных» картин, «Кинолюбитель», была не только принята в конкурс Московского кинофестиваля 1979 года, но и получила Золотой приз. Не потому ли, что, лишенная поддержки родственных ей работ, лента Кесьлёвского лишилась своей почти бунтарской энергетики и была у нас воспринята чуть ли не как жанровая история о рабочем пареньке, помешанном на художественной самодеятельности?! Контекст — великое дело» [Рубанова, 2009].*

В качестве своего рода наглядной иллюстрации к словам И.И. Рубановой можно привести рецензию Е. Бауман под названием «История одного хобби». Вот что она писала о главном персонаже «Кинолюбителя»: *«Удары судьбы так и сыплются на нашего простодушного героя. И все потому, что он, быть может, еще безотчетно, ощутил свое новое занятие как призвание, в котором он решил быть верным лишь своему внутреннему голосу» [Бауман, 1981, с.184].*

Вскоре после московского триумфа «Кинолюбителя» пришло время «Солидарности», и имя поддержавшего ее режиссера стало в ходу у советской кинокритики только в эпоху «перестройки», когда *«триумфом Кесьлевского стал «Декалог» (1988—89) расцененный в киномире как творческий подвиг. Десять фильмов, снятых в рекордно короткие сроки на высочайшем духовном накале, предстали чудом минималистской красоты в век торжествующего маньеризма и серийной культуры. Кесьлевский и его сценарист Кшиштоф Песевич не испугались назидательности, с которой каждая из Десяти заповедей накладывается на релятивизм современной общественной морали. Избранный ими драматургический принцип, как и изобразительное решение, и характер актерской игры концентрируют все лучшее, что было выработано польским кино "морального беспокойства", но идут дальше — от модели общества к проекту личности, от Вайды — к Бергману» [Плахов, 1999, с.154].*

О творчестве создателя «Декалога» замечательно писал и М.М.

Черненко, убежденный в том, что *«гармоническое и непротиворечивое соединение несоединимого — жестокого, энтопологического по своему бесстрастию документализма с метафизикой и составляет нерв и смысл кинематографа Кесьлёвского. Больше того, именно этот взрывчатый эстетический и этический коктейль объясняет еще одно свойство режиссера, определившее его уникальность в мировом кинематографе, — мышление циклами, склонность к необычному, неканоническому эпическому мышлению, стремление расширить свой художественный мир за пределы классических сюжетов и ситуаций, ибо там, в привычных кинематографических объемах, обе стороны режиссерского дарования, попросту интерферировали, нейтрализовали друг друга» [Черненко, 1996].*

Так, в «Коротком фильме об убийстве» (1987) К. Кесьлёвский *«открывает не месть, не кару, но пустой и самодовольный ритуал, упрямство непререкаемой догмы, освященной столетиями, но не священной, ибо для режиссера, человека католической нравственности, католической этики, убийство именем закона столь же противоестественно, как убийство против закона, против человека и человечности» [Черненко, 1990].*

В свое время (во время одного из Московских кинофестивалей) мне удалось не только увидеться, но и поговорить с К. Кельлевским. И я полностью с А.С. Плаховым: *«Кесьлевский не укладывается в классификацию Андре Базена, который делит художников на тех, кто предпочитает реальность, и тех, кто верит в образ. У него нет противоречия между физикой и метафизикой. Кесьлевский-художник погружен в тайну жизни, в ее ужасы и в ее чудеса. ... Кесьлевский был одним из последних авторов в кино, которые относились к нему не как к аттракциону или забаве, а как к моральному посланию. Он преодолел культурный барьер между Востоком и Западом, между Европой и Америкой, между кино классическим и современным. Он заставил людей конца XX века слушать себя. Вот почему он так спешил: он знал, что сегодня его еще способны услышать. Услышат ли завтра?» [Плахов, 1999, с.155, 151].*

О «белых пятнах» польского кино

В силу политических и цензурных причин многие польские фильмы социалистического периода оставались практически вне анализа советской критики. Вот почему так важно, что уже в наше время российское киноведение вводит в научный оборот имена таких польских кинематографистов как, например, Гжегож Круликевич. К примеру, Д.Г. Вирен пишет о ключевом эпизоде (убийство пожилой пары, у которой убийцы снимали квартиру, убийство случайных свидетелей преступления) самого известного фильма Г. Круликевича «Навылет» (1972): *«Действительно, с одной стороны, мы имеем дело с документальным – или, скорее, псевдодокументальным – стилем, с другой стороны, в данном эпизоде очевидна стилизация под фильмы немецких экспрессионистов, что главным образом проявляется в резком контрастном освещении, а также в композиции некоторых кадров» [Вирен, 2013, с.19].* И далее – о шокирующем отношении режиссера к своим главным персонажам (что, по-видимому, и стало причиной того, что «Навылет» не преодолел советскую цензуру): *«Можно сказать, что режиссер пытается представить этот случай объективно, но в то же время трудно не почувствовать: его симпатии явным образом на стороне убийц (иначе он, вероятно, вообще не стал бы*

браться за эту тему). … Дело здесь, конечно же, не в проблеме социально-экономической неустроенности и терпящем крах желании героев стать успешными людьми, а именно в их внутренней трансформации, которая случается при таких кошмарных обстоятельствах» [Вирен, 2013, с.21].

И здесь нельзя не согласиться с Д.Г. Виреном: для авторского кинематографа Г. Круликевича очень важно *«участие, или даже соучастие зрителя в происходящем на экране. Возможно, главная цель фильмов режиссера – активизировать воображение зрителя. [Вирен, 2015, с. 35].*

Чрезвычайно интересны размышления Д.Г. Вирена и о деконструкции соцреалистического канона в польском кино 1970–1980-х, когда *«возникло пародийное направление, высмеивавшее характерные черты жизни при социализме» [Вирен, 2013, с.98]:* «Рейс» (1970) и «Извините, здесь бьют?» (1976) Марека Пивовского.

Например, размышляя о сатирическом, псевдодетективном характере фильма «Извините, здесь бьют?», Д.Г. Вирен, на мой взгляд, приводит весьма яркий пример того, как *«игра с жанром постепенно уступает здесь место социально-психологической проблематике. На первый план в результате выходит то самое «моральное беспокойство», например, в эпизоде, когда один из главных героев — милиционер — произноситфразу: «Пойми ты, не существует единой этики для всех». Проблема, очень актуальная и сегодня, не правда ли?» [Вирен, 2013, с.98].*

А Т.Н. Елисеева отдает, наконец, должное драме «Допрос» (1982) Ришарда Бугайского, отмечая, что он *«нарушил в своей ленте общепринятое табу: создал документально достоверную, зловещую и натуралистическую картину функционирования аппарата органов безопасности и методов морального, физического и психологического уничтожения людей во время следствия в польских тюрьмах в конце 40-х – начале 50-х годов» [Елисеева, 2009, с.37].*

Весьма доказательно пишет о влиянии той части польского кино, которое так и осталось «белым пятном» для рядовых советских зрителей, пишет Д.В. Горелов: например, *«До свидания, до завтра» с Цибульским бранили на родине за легковесность — а из нее заимствована добрая половина городских манифестов новой России. Фильм в нашем прокате не был, но во ВГИКе показывался наверняка: ауканье полувлюбленных на замковых плитах и брусчатке без купюр ушли в «Мой младший брат» (1962, Александр Зархи), робкий-шуточный заход в костел и повсеместное ворчание старших — в «Я шагаю по Москве» (1963, Георгий Данелия), студенческий театр-пантомима — в «Не самый удачный день» (1966, Юрий Егоров)» [Горелов, 2011].*

Русско-польские отношения на польском экране в зеркале российской кинокритики

Понятно, что строгий цензурный кодекс не позволял советским кинокритикам углубляться в рассуждения о том, какой образ России и русских создавался на польском экране. Исследование на эту тему появилось только в постсоветские времена…

Так внимательный исследователь О.В. Рахаева убедительно пишет, что в польском кино 1960-х в целом обозначилась тенденция создания

положительного образа русских, особенно в фильмах на военную тему: *«Наиболее репрезентативными для раскрытия темы военного братства стали фильмы «Где генерал» («Gdzie jest generał», 1964, реж. Тадеуш Хмелевский) и многосерийный «Четыре танкиста и собака» («Czterej pancerni i pies», 1966, реж. Конрад Наленцкий). В фильме «Где генерал» впервые в военных контекстах звучит тема польско-русской любви, но в паре Маруси и Ожешко явно лидирует Маруся, а поляк выглядит этаким недотепой, за что фильм даже был подвергнут критике» [Рахаева, 2012, с.228].*

После распада СССР и освобождения Польши от кремлевской зависимости отношение к русским и России в польском кино, естественно, изменилось. Например, О.В. Рахаева считает, что из фильма «Барышни и вдовы» (1991) Януша Заорского следует, что *«русские грязны, вечно пьяны, брутальны и переполнены одним единственным желанием — обладать польками. ... Снова, как в 1920-е, мы видим насилие над Матерью-Полькой. Не случайно захватчики представлены исключительно в мужской версии, как более или менее дикие мерзавцы» [Рахаева, 2012, с.230].*

Рухнул и главный запрет социалистических времен, касавшийся отражения на экране советско-польской войны 1920 года. О.В. Разхаева отмечает, что в историях о том, как *«орды большевиков угрожали свободной Польше: «Врата Европы» («Wrota Europy», 1999, реж. Ежи Вуйчик), «Ужас в Веселых Багнисках» («Horror w Wesołych Bagniskach», 1996, реж. Анджей Бараньский) ... по большому счету, принцип показа врагов не отошел далеко от межвоенных канонов: они дикие, жестокие, и даже если индивидуализированы (офицер во «Вратах Европы»), имеют все признаки враждебной массы» [Рахаева, 2012, с.231].* Справедливости ради отмечу, что в ключевом польском фильме на эту тему – «Варшавская битва 1920 года» (2011) Ежи Гоффмана – эта схема не столь прямолинейна.

Само собой, в своей трактовке польско-русских отношений современное кино Польши не могло обойти трагические события 1939 и последующих десяти-пятнадцати лет… Выделяя в этом ряду фильмы «Цинга» («Cynga», 1991, реж. Лешек Восевич), «Барышни и вдовы» («Panny i wdowy» Януша Заорского, 1991), «Все самое важное» («Wszystko co najważniejsze», 1992 Роберт Глиньского), «Полковник Квятковский» («Pułkownik Kwiatkowski», 1995 Казимежа Куцв), О.В. Рахаева пишет, что *«советские солдаты на польском экране все те же, что в 1920-е и 1930-е (возможно, чуть менее карикатурные), зато офицеры становятся в своей жестокости более изощренными («Барышни и вдовы», «Цинга»), физическое уничтожение противника — это для них уже слишком мало, им нужно сломать его психологически: подобный мотив характерен для польско-русской любовной истории в более позднем фильме — «Афоня и пчелы» («Afonia i pszczoły», 2008, реж. Ян Якуб Кольский)» [Рахаева, 2012, с.231].*

Тема русских военных есть и в польско-чешской «Операции Дунай» («Operacja Dunaj», 2009) Яцека Гломбы, *«где советские солдаты снова выглядят, как большевики в кино образца 1920-х. Они бессмысленно жестоки, дики и пьяны. Хотя и поляки не слишком идеализированы, все-таки остается ощущение, что авторы фильма хотели слегка обелить польское участие в оккупации Чехословакии. Заодно выясняется, что поляки и чехи отлично могут договориться, если у них есть общий противник — русские» Рахаева, 2012, с.235].*

О.В. Рахаева четко выделяет стереотипные образы русских в польском кино 1990-х – начала 2000-х: *«выходцы из России — это дикие люди из дикой страны, тонущей в нищете; русские пытаются всеми правдами и неправдами добраться до Польши — перевалочного пункта по дороге на Запад — и здесь решать свои (преимущественно грязные) дела. Это контрабандисты, преступники, убийцы, бандиты и мафиози — персонажи фильма «Долг» («Dług», 1999, реж. Кшиштоф Краузе), которые после убийств расчленяют трупы, рассчитывая пустить следствие по ложному следу «русских счетов». Это проститутки, сутенеры — хотя как раз эту роль русские могут уступать полякам. ... Кроме того, судьбы русских женщин в этих фильмах обычно почти полностью зависят от поляков (своеобразная символическая месть за исторические обиды). В этих фильмах Польша явственно маскулинизируется: в фильме «Операция Коза» («Operacja Koza», 2000, реж. Конрад Шолайский) посланница российских спецслужб (снова агент с Востока) прибывает в Польшу с заданием выкрасть молодого ученого (читай: Россия вынуждена красть нужные ей идеи в Польше), но, конечно, влюбляется в него, и вместе они выигрывают эту партию у спецслужб (очередная «обращенная» русская)» [Рахаева, 2012, с.232].*

В самом деле, образы русских женщин показаны в польском кино 1990-х – 2000-х значительно мягче и теплее, чем образы мужчин: «Сауна» («Sauna», 1992) Филипа Байона, «V.I.P.» (1991) Юлиуша Махульского, «Дочери счастья» («Córy szczęścia», Польша-Венгрия-Германия, 1999) Марты Месарош, «Любовные истории» («Historie miłosne», 1997) Ежи Штура, «Маленькая Москва» («Mała Moskwa», 2008) Вальдемара Кшистека и др.

Анализируя фильмы последних 15-ти лет, О.В. Рахаева [Рахаева, 2012, с.233] подмечает в польском кино и относительно новую тенденцию изображения русских – как мужественных и чуть загадочных персонажей: в фильмах «На край света» («Na koniec świata», 1999) Магдалены Лазаркевич, «Мастер» («Mistrz», 2005) Петра Тшаскальского и др. Так в фильме «Персона нон грата» Кшиштофа Занусси *«мы можем найти мотив преданной российско-польской любви (российская жена молодого польского дипломата собирает на него компромат, чтобы удержаться при нем и в Польше) и дружбы: Олег (Никита Михалков) в молодости доносил на деятелей Солидарности, а теперь предает дружбу с Виктором и вырастает почти до метафоры современной России. Сам режиссер с удивлением говорил, что задумывал этот образ как отрицательный, но в исполнении Михалкова обаяние стирает все обозначенные режиссером границы» [Рахаева, 2012, с.234].*

В целом же можно согласиться с выводами О.В. Рахаевой: польские фильмы *«после 2005 года иные, чем в 1990-е. Мы можем сказать, что, плохих или хороших, русских теперь в польском кино рассматривают как отдельных людей, даже партнеров, а не как дикие орды, несущие смерть и позор» [Рахаева, 2012, с.234].*

Польское кино: прогнозы на будущее

Прогнозы, как хорошо известно, штука неблагодарная: они очень часто не сбываются.

Вот написала, к примеру, В.С. Колодяжная, в 1974 году, что *«всё лучшее в области содержания и формы получило дальнейшее развитие в польском кино 60-х и*

начала 70-х годов. Вместе с тем было найдено и много нового. Когда польское киноискусство в целом освободилось от идейных шатаний, от неверия в человека, от экзистенциалистских тем одиночества и всевластия зла, начался новый плодотворный этап» [Колодяжная, 1974, с.47]. И как пальцем в небо попала: «идейные шатания» польских кинематографистов не только продолжились, но и привели в конце 1970-х к пику «кинематографа морального беспокойства». Разумеется, это и был «плодотворный этап» в развитии польского киноискусства, но, боюсь, совсем не такой, как он виделся стоящей на четких социалистических позициях Валентине Сергеевне.

Не лучше в смысле трактовки тенденций польского кино выглядит сегодня и более свежий текст (1988 года) вышедший из-под пера одного из ныне самых известных российских кинокритиков либерального крыла – А.С. Плахова. Вот что всего за три года до распада СССР писал А.С. Плахов о поколении польской режиссуры, заявившем о себе в период, предшествовавший «Солидарности»: *«Большинство из них вошло в кинематограф во второй половине 70-х – незадолго до того, как польское общество пережило экономический и политический кризис. Это не могло не отразиться на характере духовных пристрастий новой режиссерской смены, окрасив ее мироощущение тонами скепсиса и пессимизма. Вместе с тем – сейчас это можно утверждать уверенно – они в массе своей не пошли на идейный альянс с экстремистскими силами, желавшими ориентировать страну на Запад. Так называемые фильмы «под знаком нравственного беспокойства», в обилии появившиеся на польских экранах на рубеже 70-80-х годов, были направлены не на отрицание социализма как таковогo, а на критику его реально проявившихся искажений и недостатков» [Плахов, 1988, с.169-170].*

Зато прогноз знатока польского кино М.М. Черненко, сделанный им в 1989 году, как оказалось, был очень точным: *«Разумеется, прогнозы всегда сомнительны, особенно в далекой от стабильности политической и экономической ситуации Польши, но если рассчитывать на нормальный, эволюционный ход событий, то можно без особого труда предположить в будущем крутой поворот кинематографа к событиям недавней истории, к тем страницам военного и послевоенного бытия народа, которые находились под цензурным запретом. В первую очередь, можно ожидать появления кинематографической биографии «Солидарности», а также предистории этого движения – от рабочих протестов 1976 года в Радоме и Урсусе и далее, вглубь десятилетий – к событиям на Побережье в 1970 году, к трагедии Познани в 1956, к гражданской войне 1944-1948 гг. и массовым репрессиям... Во всяком случае, какова бы ни была конкретная тематика, вероятнее всего, польское кино в ближайшие годы снова станет кинематографом историческим, подобно тому как была кинематографом историческим «польская школа кино», принесшая Польше мировую славу на многих экранах мира» [Черненко, 1989].*

Российская кинокритика о польском кинематографе: что дальше?

Я насчитал около 60-ти работ, касающихся польского кино, опубликованных в СССР с 1959 по 1991 годы [Антонов, 1972; Бауман, 1981; Березницкий, 1971; Колодяжная, 1974; Лаврентьев, 1989; Маркулан, 1967; 1968; Михалкович, 1977; Молчанов, 1989; Муратов, 1973; 1976; 1978; Плахов, 1988; Рубанова, 1965; 1966; 1972; 1977; 1978; 1989; Рысакова, 1960;

Соболев, 1965; 1966; 1967; 1970; 1979; Сухин, 1975; Фролова, 1976; Черненко, 1964; 1965; 1967; 1968; 1970; 1971; 1972; 1974; 1975; 1976; 1977; 1978; 1979; 1980; 1984; 1985; 1987; 1989; 1990; Чижиков, 1966; Юренев, 1959].

В постсоветские временя (с 1992 по 2016 год) я нашел о польском кино около сорока публикаций российских киноведов и кинокритиков [Вирен, 2013; 2015; Горелов, 2011; Елиссева, 1996; 2002; 2007; 2009; Задорожная, 2006; Кириллов, 2011; Паламарчук, Зубрицкая, 2007; Плахов, 1999; Рахаева, 2009; 2012; Рубанова, 2000; 2013; 2015; Филимонов, 2008; Черненко, 1992; 1996; 2000; 2001; 20012; 2005]. Вроде бы немало, но… свыше половины из них – небольшие статьи энциклопедического характера, принадлежащие перу Т.Н. Елисеевой. В более-менее массовой прессе статьей о польском кино вышло за последние четверть века немного …

Конечно же, мною были учтены (и в советский, и в постсоветский период) в основном публикации столичных кинокритиков. Но если в социалистические времена в провинциальных газетах было принято публиковать рецензии на фильмы текущего репертуара (в том числе и на польские), то в российской региональной прессе теперь это явление крайне редкое… Так что для того, чтобы перечислить сегодня российских кинокритиков, целенаправленно пишущих о польском кино, хватит, наверное пальцев одной руки: И.И. Рубанова, Т.Н. Елисеева, Д.Г. Вирен, О.В. Рахаева… Что ж, будем надеяться, что не числом, так умением…

Литература

Антонов О. Магда Завадская // Актеры зарубежного кино. Вып. 7. М.: Искусство, 1972. С.92-101.

Бауман Е.В. История одного хобби // Экран 1978-1979. М.: Искусство, 1981. С. 184-185.

Березницкий Я.А. Тадеуш Ломницкий // Актеры зарубежного кино. Вып. 6. М.: Искусство, 1971. С.78-93.

Вирен Д.Г. «Навылет» Гжегожа Круликевича – манифест экспериментального киноязыка // Вестник ЧГПУ им. И. Я. Яковлева. 2013. № 4 (80). Ч. 3. С. 17-22.

Вирен Д.Г. Экспериментальные тенденции в польском кино 1970-х годов. Гжегож Круликевич и другие. Дис. … канд. филос. наук. М., 2015. 162 с.

Горелов Д.В. Либо пан – либо пропал. Памяти польского кино // Театр. 2011. № 5. С. 136-140. http://oteatre.info/libo-pan-libo-propal/#more-560

Елисеева Т.Н. Александр Форд // Режиссерская энциклопедия. Кино Европы. М.: НИИК, 2002. С. 164.

Елисеева Т.Н. Анджей Вайда // Режиссерская энциклопедия. Кино Европы. М.: НИИК, 2002. С.32.

Елисеева Т.Н. Анджей Мунк // Режиссерская энциклопедия. Кино Европы. М.: НИИК, 2002. С.124.

Елисеева Т.Н. Ванда Якубовская // Режиссерская энциклопедия. Кино Европы. М.: НИИК, 2002. С. 198.

Елисеева Т.Н. Войчех Хас // Режиссерская энциклопедия. Кино Европы. М.: НИИК, 2002. С. 170-171.

Елисеева Т.Н. Героика // Энциклопедия: кино Европы. М.: НИИК, 2009. С. 24-25.
Елисеева Т.Н. Допрос // Энциклопедия: кино Европы. М.: НИИК, 2009. С. 37-38.
Елисеева Т.Н. Ежи Гоффман // Режиссерская энциклопедия. Кино Европы. М.: НИИК, 2002. С.53.
Елисеева Т.Н. Ежи Кавалерович // Режиссерская энциклопедия. Кино Европы. М.: НИИК, 2002. С. 72.
Елисеева Т.Н. Иллюминация // Энциклопедия: кино Европы. М.: НИИК, 2009. С. 54-55.
Елисеева Т.Н. Казимеж Куц // Режиссерская энциклопедия. Кино Европы. М.: НИИК, 2002. С.97.
Елисеева Т.Н. Кшиштоф Занусси // Режиссерская энциклопедия. Кино Европы. М.: НИИК, 2002. С.66-67.
Елисеева Т.Н. Мать Иоанна от ангелов // Энциклопедия: кино Европы. М.: НИИК, 2009. С. 71.
Елисеева Т.Н. Нож в воде // Энциклопедия: кино Европы. М.: НИИК, 2009. С. 82.
Елисеева Т.Н. Пепел и алмаз // Энциклопедия: кино Европы. М.: НИИК, 2009. С. 99-100.
Елисеева Т.Н. Режиссеры польского кино. Библиографический справочник. М.: Материк, 2007. 128 с.
Елисеева Т.Н. Режиссеры польского кино. Библиографический справочник. М.: НИИК, 1996. 90 с.
Елисеева Т.Н. Санаторий под песочными часами // Энциклопедия: кино Европы. М.: НИИК, 2009. С. 122-123.
Елисеева Т.Н. Свадьба // Энциклопедия: кино Европы. М.: НИИК, 2009. С. 123-124.
Елисеева Т.Н. Феликс Фальк // Режиссерская энциклопедия. Кино Европы. М.: НИИК, 2002. С.159.
Елисеева Т.Н. Человек из мрамора // Энциклопедия: кино Европы. М.: НИИК, 2009. С. 153-154.
Елисеева Т.Н. Януш Маевский // Режиссерская энциклопедия. Кино Европы. М.: НИИК, 2002. С. 109-110.
Задорожная Е. Польские кинематографисты, их герои и антигерои // Обсерватория культуры. 2006. № 5. С. 46-48.
Кириллов М. Забытое родное польское кино. 2011. http://kinogramma.ru/polish-cinema/
Колодяжная В.С. Кино Польской народной республики (1945-1970). М.: ВГИК, 1974. 89 с.
Лаврентьев С.А. Анджей Вайда. После забвения // Советский экран. 1989. № 3.
Маркулан Я.К. Александра Шленска // Актеры зарубежного кино. Вып. 4. М.: Искусство, 1968. С.57-69.
Маркулан Я.К. Кино Польши. Л.-М.: Искусство, 1967. 292 с.
Михалкович В.И. Станислав Микульский // Актеры зарубежного кино. Вып. 11. М.: Искусство, 1977. С. 150-167.
Молчанов В.С. Фильмы социалистической Польши: создание, судьбы. М., 1989.
Муратов Л. Барбара Брыльска // Актеры зарубежного кино. Вып. 12. М.: Искусство, 1978. С. 6-23.
Муратов Л. Богумил Кобеля // Актеры зарубежного кино. Вып. 8. М.: Искусство, 1973. С. 66-79.
Муратов Л. Густав Холубек // Актеры зарубежного кино. Вып. 10. М.: Искусство, 1976. С. 138-155.
Паламарчук Н., Зубрицкая Е. Польский кинематограф: история и современность // Studia polonica. Калининград, 2007. С. 84-91.
Плахов А.С. Плен рефлексии и нота романтизма // Экран 1988. М.: Искусство, 1988. С. 169-174.
Плахов А.С. Всего 33. Звезды мировой кинорежиссуры. Винница: Аквилон, 1999. 464 с.

Рахаева О.В. Кшиштоф Занусси: между «идеалом» и «действительностью» // Киноведческие записки. 2007. № 81. С.218-251.
Рахаева О.В. Русские мотивы в польском кино // Киноведческие записки. 2012. № 100-101. С. 222-237.
Рубанова И.И. Гдыня-2009. Польское кино – фестиваль и кинематография // Искусство кино. 2009. № 10.
Рубанова И.И. «Какие мы?». Заметки о фильмах молодых режиссеров Польши // Советский экран. 1972. № 7. С. 14-15.
Рубанова И.И. Березы Польши // Экран 1971-1972. М.: Искусство, 1972. С. 151-153.
Рубанова И.И. Згибнев Цыбульский // Актеры зарубежного кино. Вып. 1. М.: Искусство, 1965. С.135-149.
Рубанова И.И. Новые имена в польском кино // Экран 1976-1977. М.: Искусство, 1978. С. 255-261.
Рубанова И.И. Польское кино. Фильмы о войне и оккупации. М.: Наука, 1966. 212 с.
Рубанова И.И. Соблазны и ловушки прошлого // Сеанс. 2013. № 57-58. http://seance.ru/blog/polish_film_rubanova/
Рубанова И.И. Человек с «Оскаром» // Итоги. 2000. № 13.
Рубанова И.И. Черное и красное Анджея Вайды // Экран 1975-1976. М.: Искусство, 1977. С. 174-176.
Рубанова И.И. Что Польша? Что кино? // Искусство кино. 1989. № 1. С. 129-138. № 2. С. 154-163.
Рубанова, И.И. Роман с польским кино / беседовал Д. Вирен // Culture.pl. 2015. http://culture.pl/ru/article/irina-rubanova-roman-spolskim-kino
Рысакова С. Творчество польского кинорежиссера Александра Форда // Кино и время. 1960. Вып. 1.
Соболев Р.П. Анджей Лапицкий // Актеры зарубежного кино. Вып. 5. М.: Искусство, 1970. С.18-37.
Соболев Р.П. Беата Тышкевич // Актеры зарубежного кино. Вып. 3. М.: Искусство, 1966. С.155-173
Соболев Р.П. Встреча с польским кино. М.: БПСК, 1967. 104 с.
Соболев Р.П. Ежи Кавалерович, Фильмы, стиль, метод. М.: Искусство, 1965.
Соболев Р.П. Пути польского кино/ / Киноискусство наших друзей. М.: Знание, 1979. С.78.
Сокольская А.Л. Люцина Винницка // Актеры зарубежного кино. Вып. 2. М.: Искусство, 1965. С.54-66.
[Сурков Е.Д.] Анджей Вайда: что дальше? // Искусство кино, 1981, № 10.
Сухин Г. Барбара Крафтувна // Актеры зарубежного кино. Вып. 9. М.: Искусство, 1975. С. 90-103.
Федоров А.В. Киноискусство Польши 1970-х: «третье поколение» и дебюты молодых. 1982. http://kino-teatr.ru/kino/art/kino/4083/
Филимонов В. "То не штука - зибить крука...". Как мы смотрели польское кино // Историк и художник. 2008. № 1/2. С. 289-308
Фролова Е. Пола Ракса // Актеры зарубежного кино. Вып. 10. М.: Искусство, 1976. С. 120-137.
Черненко М.М. Казимеж Куц // Киноведческие записки. 2005. № 72. С. 313-350. № 74. С.206-233.
Черненко М.М. «Барышни из Вилько» // Объектив. 1990. № 3 http://chernenko.org/340.shtml
Черненко М.М. «Березняк» // На экранах мира. 1972. Вып. 4. http://chernenko.org/088.shtml
Черненко М.М. «Вундеркинд». 1990. № 3. http://chernenko.org/336.shtml

Черненко М.М. «Дансинг в ставке Гитлера» // Искусство кино. 1968. № 10. http://chernenko.org/043.shtml
Черненко М.М. «Женщина в шляпе» // Искусство кино. 1985. № 12. http://chernenko.org/263.shtml
Черненко М.М. «Жилец» // Искусство кино. 1967. № 12.
Черненко М.М. «Защитные цвета» // Объектив. 1990. № 3. http://chernenko.org/335.shtml
Черненко М.М. «Земля обетованная» // На экранах мира. 1977. Вып. № 7. http://chernenko.org/r015.shtml
Черненко М.М. «Золотой поезд». 1990. № 3, http://chernenko.org/338.shtml
Черненко М.М. «Кингсайз» // Объектив. 1990. № 1. http://chernenko.org/334-3.shtml
Черненко М.М. «Кинопробы» // Объектив. 1990. № 1. http://chernenko.org/334-2.shtml
Черненко М.М. «Короткий фильм об убийстве». Объектив. 1990. № 3, http://chernenko.org/337.shtml
Черненко М.М. «Кто бросит в него камень?..» // Искусство кино. 1987. № 6. http://chernenko.org/291.shtml
Черненко М.М. «Пепел и алмаз» // TV Ревю. 1992. № 13. http://chernenko.org/380.shtml
Черненко М.М. «Полный вперёд» // Искусство кино. 1967. № 12. http://chernenko.org/035.shtml
Черненко М.М. «Роковая случайность», или Три фильма Анджея Костенки // Кино. 1979. № 10. http://chernenko.org/184.shtml
Черненко М.М. WIESZCZ – слово непереводимое // Экран и сцена. 2001. № 12, http://chernenko.org/484.shtml
Черненко М.М. Агнешка Холланд // Режиссерская энциклопедия. Кино Европы. М.: НИИК, 2002. С. 176.
Черненко М.М. Анджей Вайда // Советский экран. 1964. № 12. http://chernenko.org/009.shtml
Черненко М.М. Анджей Вайда. М.: Искусство, 1965 (a).
Черненко М.М. Войцех Вуйцик // Объектив. 1990. № 1. http://chernenko.org/334.shtml
Черненко М.М. Даниэль Ольбрыхский // Искусство кино. 1970. № 3. http://chernenko.org/059.shtml
Черненко М.М. Десять из 430 // Советский экран. 1974. № 14. http://chernenko.org/116.shtml
Черненко М.М. Збигнев Цибульский // Советский экран. 1965 (b). № 15. http://chernenko.org/012.shtml
Черненко М.М. Концерт на одной струне, или Лабораторное кино Занусси и Жебровского // Занусси К., Жебровский Э. Телевизионные киноновеллы. М., 1978. http://chernenko.org/168.shtml
Черненко М.М. Майя Коморовская-Тышкевич: испытание одиночеством // Экран 1974-1975. М.: Искусство, 1976. С. 209-213.
Черненко М.М. Наш общий Гофман, или Стори поверх истории // Искусство кино. 2000. № 4 http://chernenko.org/469.shtml
Черненко М.М. Неповторимость национальной легенды, или Приключение по-польски и по-югославски // Приключенческий фильм - пути и поиски. М.: ВНИИК, 1980. http://chernenko.org/186.shtml
Черненко М.М. Печальные образы // Независимая газета. 1996. 29.03.1996. http://chernenko.org/424.shtml
Черненко М.М. Польша // Панорама кинематографа социалистических стран. М.: ВНИИК, 1989. http://chernenko.org/316.shtml

Черненко М.М. Привычный и непривычный Вайда // Искусство кино. 1971. № 8. http://chernenko.org/074.shtml
Черненко М.М. Сага о «лодзерменше» // Искусство кино. 1975. № 6. http://chernenko.org/126.shtml (повтор!)
Черненко М.М. Станислав Барея // Объектив. 1990. № 3. http://chernenko.org/339-1.shtml
Черненко М.М. Стилизация в квадрате // Искусство кино. 1984. № 6. http://chernenko.org/239.shtml
Черненко М.М. Феликс Фальк // Объектив. 1990. № 4. http://chernenko.org/341.shtml
Черненко М.М. Человек из пепла // Советский экран. 1978. № 5. http://chernenko.org/171.shtml
Черненко М.М. Что есть истина? или Третий процесс Риты Горгоновой // Кино. 1980. № 1. http://chernenko.org/188.shtml
Черненко М.М. Юлиуш Махульский” // Объектив. 1990. № 1, http://chernenko.org/334-4.shtml
Чижиков М. Тадеуш Ломницкий // Советский экран. 1966. С. 18-19.
Юренев Р.Н. О влиянии ревизионизма на киноискусство Польши // Вопросы эстетики. 1959. Вып. 2. С. 83-110.

«Левиафан» и «Солнечный удар» в зеркале российской медиакритики

Современная медиакритика в целом опирается на герменевтический подход к анализу медиатекстов, который вполне соотносится с технологией анализа медийных продуктов, принятой в медиаобразовании [Бэзэлгэт, 1995; Федоров, 2010; Эко, 2005, с.209; Fedorov, 2012; Silverblatt, 2001, pp.80-81] — с опорой на такие ключевые понятия, как «медийные агентства» (media agencies), «категории медиа/медиатекстов» (media/media text categories), «медийные технологии» (media technologies), «языки медиа» (media languages), «медийные репрезентации» (media representations) и «медийная аудитория» (media audiences), поскольку все они имеют прямое отношение к идеологическим, рыночным и структурно-содержательным аспектам анализа медийных произведений. В рамках методологии, разработанной У.Эко, здесь, как правило, выделяется три «ряда», или «системы», которые значимы в произведении: идеология автора; условия рынка, которые определили замысел; приемы повествования [Эко, 2005, с.209].

Напомним, что герменевтический анализ культурного контекста (Hermeneutic Analysis of Cultural Context) — исследование процесса интерпретации медиатекста, культурных, исторических факторов, влияющих на точку зрения агентства/автора и на точку зрения аудитории. Герменевтический анализ предполагает постижение медиатекста через сопоставление с культурной традицией и действительностью; проникновение в логику медиатекста; анализ медиатекста через сопоставление художественных образов в историко-культурном контексте, когда предмет анализа — система медиа и ее функционирование в обществе, взаимодействие с человеком, язык медиа и его использование.

Нам показалось любопытным проследить, как данные подходы реализуются в конкретных произведениях российских медиакритиков относительно, пожалуй, двух наиболее дискуссионных фильмов последнего сезона – «Солнечного удара» (2014) Н. Михалкова и «Левиафана» (2014) А. Звягинцева. Если можно выразиться максимально обобщенно, то ключевыми для авторов «Солнечного удара» стали вопросы: «Какую Россию мы потеряли? Как, почему это случилось?», а для авторов «Левиафана»: «Какую Россию мы обрели? И почему именно такую?»

Всего нами было проанализировано около 60-ти рецензий российских медиакритиков (преимущественно ведущих, наиболее активных и заметных). При этом они были (весьма) условно разделены нами на две группы – медиатексты авторов «либерального крыла» и медиатексты авторов «консервативного крыла».

Мнения медиакритиков об идеологии, мировоззрении авторов медиатекста в социокультурном контексте, о том, каким образом медиатекст отражает, укрепляет, внушает, или формирует

ценности, поведение, отношения, озабоченность, мифы (доминирующие понятия: «медийные агентства», «медийные репрезентации», «медийная аудитория»)

«Левиафан»: либеральный взгляд

Медиакритиков наиболее жесткого либерального крыла радует в «Левифане», прежде всего, тотальный критический пессимизм взгляда на современную Россию: *«В «Левиафане» беспощадная аналитика доведена до предела и перехлестывает через него: против владельца дома и маленькой автомастерской уже не только исполнительная и судебная власти, но также власть, с позволения сказать, духовная, задумавшая поставить храм на месте его жилища, и едва ли не сам господь, подвергающий его мучительным испытаниям со стороны чужих и близких – соседей, друга и жены. Причем без единого метра «позитива» и без единого «лучика надежды», к демонстрации которых призывают авторов многочисленные зрители и даже иные недопросвещенные киножурналисты, жаждущие узреть «свет в конце тоннеля» [Матизен, 2015].*

Однако не столь жесткие медиакритики полагают, что, несмотря на всю «чернушность» показанного, аудитория в итоге должна (хотя так и не очень ясно, почему?) получить некий положительный заряд: *«К финалу лента Звягинцева возвышается до высот трагедии. В соответствии с законами жанра зрителям надо выстрадать этот честный, горький, без счастливого финала фильм. И выйти из зала с пережившей катарсис и оттого просветленной душой» [Павлючик, 2015]. «Звягинцев, которому кто-то поначалу инкриминировал спекуляцию на духовности, снял фильм отнюдь не только о произволе и беспределе в его родной стране. Это картина об опустошении, затрагивающем всех, и невинных – болезненнее, чем виноватых. ... сила фильма в отсутствии намека на любую назидательность. Однако он нагляднее любого хоррора показывает, как устроена жизнь (и смерть) в мире умершего Бога. Страшен не левиафан, посланный Вседержителем, чтобы наказать своих чад, и не левиафан-дьявол. Страшен скелет сдохшего левиафана, за которого отныне суд вершат люди. ... Глубоко проникшись идеей власти от Бога, все ее носители от мала до велика вершат свой нелегкий труд по вколачиванию в землю непокорных людей-гвоздей. Даже представления о «вертикали власти» ничего не стоят: личное знакомство адвоката Дмитрия с всемогущим главой Следственного комитета не влияет на положение вещей, как и собранный им компромат. Факты, которыми он владеет, принадлежат эмпирической реальности, но грош им цена в зыбкой многоуровневой вселенной левиафана, где на каждую неудобную правду отыщется другая, удобная. ... В таком фильме единственный подлинный герой – его создатель, не побоявшийся вскрыть сопротивлявшуюся реальность, взломать код опостылевшей духовности и обнаружить за ним зияющую пустоту отмороженного безлюдного ландшафта. Это фильм-поступок – для всех, кто над ним работал, рискованный и откровенный, не оставляющий надежд на смягчающие кинематографические условности. ... У «Левиафана» невероятно мощный финал — и разрушительно трагический. Сейчас стало окончательно ясно, что жанр Андрея Звягинцева — трагедия, в нем он достигает высот почти античных. Невзирая на это, на выходе из зала я ощутил что-то вроде счастья. Просто потому, что в России, оказывается, может быть снято настолько совершенное и при этом настолько смелое кино» [Долин, 2014].*

На этом фоне заметно оживились либеральные медиакритики, в свое время, восхищавшиеся, на наш взгляд, художественно бездарной супер-чернухой А.Балабанова «Груз-200» [см. подробнее наш анализ реакции

российской медиакритики на «Груз-200» в: Федоров, 2007], с одобрением фиксируя, траекторию движения А. Звягинцева от «внесоциальной» притчи к резкой социальной критике: *«Кто бы мог подумать, что наиболее внятно, объемно и резко о сегодняшнем дне в России выскажется режиссер, которого еще недавно числили по ведомству свободно конвертируемых и весьма безопасных «общечеловеческих» притч? Что именно он, борец «за духовные ценности», снимет вполне беспросветный фильм об их абсолютном кризисе? Что на фоне истошных религиозных камланий и призывов возврата к «традиционным ценностям», именно он, «наследник традиций», не только выступит с очень смелым по нынешним временам антиклерикальным посланием, но и покажет, что возвращаться, собственно, не к чему. Все сгнило, как остов выброшенного на берег гигантского кита-левиафана. Все превратилось в фальшь и пародию. ... фильм Андрея Звягинцева - это тугая криминальная драма, содержащая наиболее жесткую социальную критику в отечественном кино со времен "Груза 200". ... Сюжет о стертом ластиком человеке в России настолько популярен и вечен, что не нуждается в подпорках высокой притчи. Не избежавший библейских проекций «Левиафан», тем не менее, выдержан в жанре современной трагедии и удивляет наличием своеобразного черного юмора, которого от автора «Изгнания» ожидаешь еще менее, чем прямой публицистики на злобу дня» [Тыркин, 2015].*

Как смелый и положительный в целом фактор «Левиафана» отмечается его отчетливый антиклерикальный пафос: *«такой яростный антиклерикальный посыл, как в «Левиафане», трудно припомнить и в самых далеких от идеологической деликатности образцах советском кино. К примеру, на этот самый беспредел мэра благословляет православный батюшка высокого ранга, а в финале нас ждет посещение храма, свежепостроенного, натурально, на крови» [Гиреев, 2015].*

Впрочем, вдумчивый экспертный взгляд приводит к куда более глубокой трактовке мировоззрения авторов медиатекста в социокультурном контексте:

«С точки зрения большинства критиков (как отечественных, так и зарубежных) «Елена» и в еще большей степени «Левиафан» знаменуют отход режиссера от метафизических конструкций в сторону непосредственной социальности. Рискну с этим не согласиться. Социальное измерение в этих фильмах, безусловно, присутствует, как и хорошо усвоенные уроки реализма русской классической литературы, но оно (как, впрочем, и у Толстого и тем более у Достоевского) включено в общую рамку размышлений о смысле человеческого (или, скорее, нечеловеческого) существования. ... В «Левиафане» мы постоянно находимся в ином пространстве противоборства Бога и Дьявола, Добра и Зла, где зло в конечном итоге оказывается вездесущим и поглощает если не идею Бога, то, по меньшей мере, РПЦ. ... Если внимательно присмотреться к художественной ткани картины – реалистической в каждой детали, станет ясно, что все они отсылают в конечном итоге к бессилию Бога – иными словами, зло вездесуще. ... Интересно понять другое: какие особенности отечественной культурной традиции, к незыблемости которой нас столь настойчиво призывают власть предержащие, обеспечивают тотальную победу Левиафану и успешно блокируют механизмы бунта? С этой точки зрения фильм Андрея Звягинцева и его коллег может рассматриваться как акт протеста, и не только против продажных судов или принятых недавно нелепых законов. Попытки во имя социальной и политической стабильности вернуться в позднее средневековье и восстановить незыблемый союз церкви и государства неизбежно возрождают антиклерикализм мыслящей части социального организма, что и продемонстрировал фильм самим своим существованием» [Разлогов, 2014].

«Успех Звягинцева, на мой взгляд, связан как раз с тем, что его искренне интересуют прежде всего общечеловеческие проблемы – и не психологические, не сиюминутные, а вечные: добро и зло, жертва, подчинение, любовь, вера. Он пишет притчи, а не детективы и не социальные истории, и все его бытовые обстоятельства всегда лишь прикрывают некий мегасюжет, связанный с общей христианской мифологией» [Солнцева, 2015].

«В фильме правит логика жизни – неумолимая, жестокая, скупая на счастливые развязки. Жизни, где Бог и вера давно подменены ритуалами и риторикой. Но и в обезбоженной реальности случаются судьбы и события, остро напоминающие нам про десять заповедей, словно для того только и записанные на скрижалях, чтобы каждого хотя бы иногда посещала мысль: что-то он делает не так» [Стишова, 2014].

«Серьезная проблема: как безусловная просчитанность замысла "Левиафана" и, соответственно, фестивальная стратегия картины, совпадает с авторскими особенностями мировидения, а также стилем, темпераментом и образным мышлением режиссёра Андрея Звягинцева. Потому что, по большому счёту, это не только продюсерский проект, но личное, выстраданное, прямое - и, что называется, интегральное высказывание о человеке в мире, которого давно уже не было. Вокруг перманентно ходит Ларс фон Триер, а Звягинцев взял - и сделал. ... . "Левиафан" - это НАШ "Ангел-истребитель", символически-замкнутая структура безвыходности, которая - в людях. Заметьте, не "нашего" человека перед лицом "нашей" власти (где оно, лицо?), а посттоталитарного мира, все отмычки к которому, все убежища внутри которого, тем более, все альтернативы ему, даже церковные - самоликвидируются у нас на глазах, как будто чья-то лопатка крупье сгребает куклы с игорного стола вместе с фишками» [Шемякин, 2015].

А отсюда уже перекидывается мостик к главной теме «Левиафана» - личной ответственности каждого из нас за то, какую «Россию мы обрели»:

«Конечно, это далеко не единственный отечественный «чернушный» фильм, и «Левиафан» не откроет никому глаза на беды страны, поскольку он перечисляет проблемы, которые мы все можем назвать, если нас разбудить среди ночи: коррупция, беззаконие, алкоголизм, аморальность, поверхностная религиозность без готовности соблюдать заповеди. Но все же это удачный и интересный портрет России, поскольку фильм пристально вглядывается в людей и подмечает хорошее в злодеях и плохое в героях. ... картина отнюдь не сводится к критике «плохого государства», Левиафана из заглавия ленты. Звягинцев напоминает, что монстр живет в каждом из нас. У кого-то он размером с Годзиллу, а у кого-то – с чертика от белой горячки, но у каждого свои грехи, и у каждого свой крест. И грехи государства, какими бы чудовищными они ни были, не извиняют грехов простых людей. Нужно бороться с Левиафаном у власти, но также важно бороться с левиафанчиками в наших душах» [Иванов, 2015].

«"Левиафан" продолжает тему "Покаяния": дорога хоть и ведет к храму, но храм построен не теми, не так, не там. Да, это публицистика, ради которой режиссер жертвует многими фирменными элементами своей художественной мастерской. Зато он обретает новое, более свободное и более длинное эпическое дыхание. Оно позволяет ему выразить доминирующее чувство: сопротивление злу мучительно, опасно, возможно, обречено, но — неизбежно» [Плахов, 2015]. «Кто, если не Бог, награждает нас этой полной страданий жизнью и за что нам сей жребий земной? Виновны ли мы всем миром в том состоянии, в каком находится наша страна, или каждый отвечает только за свои грехи перед Всевышним? Звягинцев не дает однозначного ответа, да и не в его это силах. Но он дает наводки, которые каждый расшифрует по-своему. В многозначности (не путать с многозначительностью) "Левиафана" — его глубина, сравнимая с пучиной морской» [Плахов, 2014].

Однако было бы существенным преувеличением утверждать, что «Левиафан» получил полную и безоговорочную поддержку либерального крыла медиакритики.

С одной стороны, в «Левиафане» увиден (и на наш взгляд, вполне справедливо) некий художественный перехлест: *«Многоэтажная символика взрывается откровенной публицистикой, сгустками злободневной реальности, мифология прячется за шаржем, трагедия развенчивается простонародным фарсом. Монструозный «Левиафан» и не хочет нравиться, он груб, порой смешон, порой вульгарен. Здесь всего через край: и водки, и шансона, и гнева. И безысходности» [Малюкова, 2014].*

С другой стороны, — авторам «Левиафана» ставится в упрек эстетская лакировка реальности и прямолинейность критического посыла: *«Занятно, что ура-патриоты вменяют Звягинцеву в вину некое очернение российской действительности, в то время как режиссер последовательно, фильм за фильмом занимается обратным — поэтическим приукрашиванием местного быта, переводом его на артхаусное эсперанто. В первых двух работах Звягинцева стремление воспарить над географией принимало почти комические формы. В «Левиафане» автор сознательно старается зацепиться за отечественные реалии, но редко продвигается дальше икон на торпедо и «Владимирского централа». Потому что он остается чистоплюем, он рассказывает историю про кровь, сперму и блевотину, но, вообще-то (и его можно понять!), не хочет ничего этого видеть. Как только пахнет жареным, камера элегантно отъезжает или вовсе прикрывает глаза и переключается на красивую актрису Лядову в шейном платочке» [Зельвенский, 2015]. «За мрачность и очернительство Андрея Звягинцева не пнули только ленивые государственники и патриоты, но очернять тоже можно виртуозно и затейливо, находя такие потайные ключи к восприятию, что и самый непрошибаемый патриот, и насквозь простеганный "ватник" не поймет, отчего вдруг в нем поселились сомнения в правильности происходящего. А можно откровенно тыкать зрителя носом, как и поступает Андрей Звягинцев, и от той прямолинейности, с какой он проговаривает очевидные вещи, довольно быстро начинаешь скучать» [Маслова, 2015].*

И даже, пожалуй, самый знаменитый либерал среди медиакритиков (и не только) — Д.Быков, не столь уже давно безудержно восторгавшийся антихудожественной чернушной поделкой А.Балабанова «Груз-200» [Быков, 2007], винит «Левиафан» (а тот, на наш взгляд, возвышается над смрадным опусом А.Балабанова как Эверест над болотной кочкой) во вторичности и внутренней пустоте: *«Левиафан» — мрачное и сильное кино, по которому когда-нибудь будут судить об атмосфере путинской России. Те, кто в ней не живет, судят уже сейчас. ... «Левиафан» — хорошее европейское кино, с лейтмотивами, образами, мощными актерами, точными диалогами и долгим послевкусием. Звягинцев — пока единственный, кто отважился высказаться об отпадении России от Бога и о том, какую роль сыграла в этом официальная церковь, — за одно это фильм можно было бы назвать выдающимся событием и отважным поступком, но отвагой, слава Богу, его достоинства не исчерпываются. Это кино производит впечатление, да, и все-таки к этому впечатлению примешивается раздражение, в причинах которого поначалу не хочется разбираться. Дело в том, что по фильму действительно можно судить о состоянии страны, он совершенно ей адекватен — и потому вызывает столь же неоднозначные чувства. Он так же, как она, мрачен, безысходен, вторичен — как и Россия вечно вторична по отношению к собственному прошлому, — внешне эффектен, многозначителен и внутренне пуст. Как и в России, в нем замечательные пейзажи,*

исключительные женщины, много мата и алкоголя. ... но вот беда: главная метафора картины досадно расплывается. Если Левиафан — государство, то не государство же виновато в том, что эти люди «так живут», да и вообще не очень понятно, чем они лучше этого государства: почти все второстепенные герои с их фальшью, отсутствием морального стержня, корыстью, стукачеством и алкоголизмом идеально ему соответствуют. А если, как в книге Иова, речь о миропорядке вообще, о том, что мир и есть глобальная мясорубка, и обнаружить в жизни смысл так же невозможно, как уловить удою левиафана, — не ясно, при чем тут, собственно, Россия и всякого рода конкретика» [Быков, 2015].

И уж совсем суровый приговор «Левиафану» выносит М.Безрук, укоряя его авторов в спекулятивности и конъюнктурности: *«В своей картине Андрей Звягинцев по сути спекулирует внутренними проблемами Родины, с радостью продавая их на экспорт – образ юродивой России всегда был ходовым товаром на международном кинорынке, а уж сегодня, на фоне известных политических событий, достаточно вовремя повесить в кадр портрет российского президента в правильном контексте, чтобы априори получить престижный приз. Всё прекрасно, каждый имеет право на свой кусочек пирожного с масляным кремом, однако, причем тут искусство? ... возникает определенное раздражение от того, что автор стремится всеми силами обвинить во всех бедах русского народа исключительно власть, причем власть конкретную в лице конкретных людей. При этом абсолютно снимая всю ответственность с себя самого, вероятно не считая себя частью общества, сформировавшего эту самую власть своими руками. ... Самое забавное, что «разоблачая власть», господин Звягинцев не стесняется делать это на её же деньги. Вернее, на деньги народа, который автор тоже особо не жалует (в картине нет ни одного порядочного или мало-мальски симпатичного героя), коими распоряжаются властные структуры в лице Минкульта и Фонда кино. ... И взлетающий всё выше и выше Звягинцев с каждой картиной, всё больше перестаёт быть художником, бронзовея как ремесленник, кующий очередной шедевр на потребу западному зрителю. Обидно и горько!» [Безрук, 2015].*

«Левиафан»: консервативный взгляд

Естественно, медиакритика консервативного крыла, в отличие от либералов, не может простить «Левиафану» антиклерикальных выпадов: *«Не сомневаюсь, что Русская православная церковь, гнусно и до оторопи безосновательно оклеветанная в «Левиафане», имела возможность высказать свою точку зрения в высших кулуарах, тем не менее, результат — на экране. Право на оскорбление Церкви пока включено в типовой договор. А поминать всуе исповедь и причастие — за это на другом уровне воздадут, если сочтут нужным, не земная забота» [Ямпольская, 2015].*

Искушенные знатоки мирового кинематографа не упускают возможности поиронизировать над авторскими амбициями А. Звягинцева: *«По забавной рифме судьбы, голливудский страшила Пан Косматос давным-давно снял своего "Левиафана". Там чудовищный вирус таился в бутылке водки, найденной на борту затонувшего советского судна. Принимая во внимание, сколько пьют у Звягинцева, что мэр, что слесарь с адвокатом, виной всем их страстям тоже инопланетный вирус, который им кто-то подмешал в водку. Ну а не дав возможности героям и антигероям просохнуть, Звягинцев нарушил аксиому безопасности жизнедеятельности: никогда не встревать в разборки двух алкашей» [Трофименков, 2015].*

Более того, по отношению к теме политической конъюнктуры медиакритика консервативного крыла вполне солидарна с наиболее критично

настроенными по отношению к «Левиафану» либералами: *«Что касается Андрея Звягинцева, попавшего в исторический переплёт… Рассказав Западу о русской жизни на понятном тому языке скандинавского нуара, он, конечно, никакого преступления не совершал. Однако, когда так смело берёшься за темы Рока и Судьбы, – будь готов, милый, что Рок вполне может заинтересоваться и тобой» [Москвина, 2015].*

«Солнечный удар»: либеральный взгляд

Понятное дело, что давно заточивший острые зубы на Н. Михалкова и его творчество либеральный медиакритический цех в целом резко отрицательно отнесся и к его «Солнечному удару». Среди самых распространенных слов, употребляемых в рецензиях в качестве обвинительных – «пропаганда», «лубочность», «плакатность», «тяжеловесность», «банальность», «высокомерность», «национализм», «анти-дарвинизм», «монархизм» и т.п.:

«Идея же теперь одна и та же: какую страну потеряли. На этот раз Россия, которую оплакивает поручик, — это пасторальный русский мир, в котором по Волге бегают белые пароходы, где в кают-компаниях сидят губастые студенты и глазастые детишки, из любого окна видна церковь, занавески раздуваются, по мостовым звонко цокают копыта лошадей, торговки в цветастых платьях продают смородину из корзин. Народ счастлив, любит царя, верит в Бога. Этой кукольной России противопоставлена другая, не менее плакатная, послереволюционная. ... Хуже простых решений может быть только откровенная подлость. Беда в том, что для такого типа кинематографа, призванного агитировать зрителей, не нужно никакой многозначности, объема, противоречий. Для него нужна пропагандистская прямота. С этим грубым оружием и работает Михалков. ... он снимает нудный трехчасовой фильм с моралью: начнешь с адюльтера, кончишь кровавой смутой. ... Страх перед общественной активностью, ибо та может привести к ужасным последствиям, на мой взгляд, гораздо вреднее любой «болтовни», поскольку делает население инертным и социально пассивным. Но Михалков думает иначе, для него власть всегда от Бога, любое покушение на нее противозаконно. Легально сменить существующую власть, с его точки зрения, невозможно, а если так, оппозиция власти непременно приведет только к бунту, революции, хаосу» [Солнцева, 2014].

«В уста мальчика автор вкладывает собственные размышления на заданную тему, пытаясь эзоповым языком донести до зрителя свои версии причины возникновения большевизма. По мнению Никиты Сергеевича, во всем виноват Чарльз Дарвин со своей теорией происхождения видов, а также просветители, несущие знание в массы и посеявшие зёрна сомнения в неокрепшие народные умы. Утратив веру, а точнее - православие как основную форму государственности, Великая Россия выкопала себе могилу» [Безрук, 2014].

«Фактически главный смысл «Солнечного удара» при всем его мелодраматизме: нельзя трогать власть, поскольку она священна. Иначе рухнет все. Самый страшный грех интеллигенции, по Михалкову, в том, что она просветила русский народ. ... Народу нельзя давать думать. Им нужно управлять по-отцовски с помощью, прежде всего, церкви – вот в сухом остатке вывод михалковского «Удара» [Гладильщиков, 2014].

«Никита Михалков снял "Солнечный удар" — фильм-апофеоз гибели "правильной России", которая пала под натиском коварных иноземных идей (Маркс, Дарвин), пассионариев нетитульной нации (Роза Землячка, Бела Кун) и при поддержке либералов, которым плевать на Россию, поскольку им милее европейская заграница. Народ надобно держать в узде, не развращать вольномыслием и зарубежными поездками, власть должна быть жесткой, а нравственным камертоном обязана служить православная

церковь — вот простодушный месседж картины. Чего в нем больше по отношению к народу — участия или презрения? Занятно, что даже русская литература с ее критическим реализмом попала в число пособников пятой колонны» [Плахов, 2014].

Одним из ведущих аргументов против авторской концепции «Солнечного удара» стал либеральный упрек Н. Михалкову в том, что он в своих фильмах 1970-х был «за красных», а теперь – «за белых», но всегда – на стороне «данной от Бога» Власти:

«Новый фильм самого одиозного российского режиссера не хуже и не лучше тех, что сняты после «Оскара», полученного за первую серию «Утомленных солнцем». В нем тоже есть эффектные куски вроде пары-тройки сцен с участием колоритных исполнителей второго плана, но впечатление от целого портится свойственной автору паралогичностью и общей банальностью художественной мысли. ... дарвиновская теория задевает самого Никиту Михалкова, которому надобно делать вид, будто всякая власть от Бога, и которому претит мысль, что корыстно или бескорыстно почитаемые им властители, как презренные смерды, тоже имели предком обезьяну, к тому же общую для высших и низших. От каковою представления, ясен пень, всего один шаг до ненавистных революций, не признающих отличий божьих помазанников от простых смертных и покушающихся на божественную власть первых. Вот если бы герой сказал пацану, что Дарвин еретик и бес, совращающий простолюдинов вредными идеями, то не вырос бы мальчик в обманчиво доброго чекиста, дающего последнюю отмашку потоплению баржи с пленными, среди которых находится узнанный им старый и добрый знакомец. ... И нет Михалкову никакого дела до того, что он сам сорок лет назад с несравненно большей ловкостью рук убеждал доверчивую публику в белизне красных и черноте белых, вкладывая символически-мелодраматическую фразу «Вы звери, господа» в уста нежной, как соловей, рабы любви» [Матизен, 2014].

«Как бы прикрытая именем Бунина идеология фильма - барская, с примитивно высокомерным пониманием отношений народа и власти и в этом смысле прав и обязанностей простых смертных. Очень смешны попытки свалить с парохода истории Дарвина, "пьянь и картежника" Некрасова и прочую либеральную шушеру - русскую литературу, доверху набитую очернителями России. Власть неприкосновенна, священна, не имеет отношения к обезьянам и произошла непосредственно от Бога - стало быть, мы имеем право только целовать ей подол. Но, повторяю, все это упаковано в разноцветные обложки мелодрамы в стиле Чарской (только не Бунина!) и щедро сдобрено совершенно неожиданной (потому что никто, по-моему, на это не обратил внимания) комедийной струей с цитатами из "Волги-Волги", пароходом типа "Севрюга" и галопом, демонстративно стилизованным под Дунаевского. ... Легкий националистический душок ("русские офицеры зависят от венгра и жидовки!") будет принят с пониманием и максимально развит на кухнях и завалинках. ... Миф о белоснежной России, которую мы потеряли, получит довольно мощное подкрепление. ... Михалков, как всегда, точно чувствует конъюнктуру и делает очередную "Рабу любви", только поменяв все плюсы на минусы и наоборот: "Вы звери, товарищи!". Либералы всех мастей, дарвинисты, атеисты, демократы, макаки-бумагомараки и разнообразные Залкинд-Землячки, все как одна похожие на Свердлова, в фильме слиплись в одну навозную кучу истории, в конечном итоге и погубившую "такую страну!" с ее просторами, закатами, загадочными незнакомками и доверчивыми Егориями» [Кичин, 2014].

«Трехчасовое эпическое полотно не обрело бунинского «легкого дыхания», а получилось тяжеловесным, рыхлым, драматургически несобранным, изобилующим проходными, необязательными сценами. И в итоге не дающим ответа на мучающий Михалкова и главного героя, того самого поручика, а потом белого офицера, сдавшегося

в плен красным, вопрос: как такое могло произойти, почему случились революция и гражданская война, почему историческая Россия, как Атлантида, ушла на дно? Во времена первых «Утомленных солнцем» Михалков, помнится, с иронией отзывался о режиссерах, которые «уснули красными, а проснулись трехцветными». Теперь и он, автор фильмов «Свой среди чужих, чужой среди своих», «Раба любви», овеянных романтикой революции, стал убежденным противником красной идеи, стал «трехцветным». ... Но никаких социальных язв в тогдашнем устройстве России, в положении простого народа, никакой ответственности царской власти за случившееся Никита Михалков, монархист по убеждениям, и его главный герой, вертопрах по натуре, не видят. А устами одного из персонажей, белого офицера, авторы фильма клеймят во всех бедах: великую русскую литературу, в особенности почему-то Некрасова. Это она-де сеяла смуту, развращала народ мыслями о свободе, неустанно критиковала власть. Это доморощенные ученые-дарвинисты, усомнившиеся в божественном происхождении человека, низвели людей до обезьяньего уровня, а страну — до безбожия и гибели, намекает в другом месте Михалков. Это подстрекательские теории о труде и капитале, пришедшие из Европы, подорвали духовное здоровье нации...» [Павлючик, 2014].

Впрочем, среди медиакритиков либерального крыла нашлись и те, кому скучно оценивать идеологию и философскую концепцию авторов «Солнечного удара», так как они не видят в нем никаких художественных достоинств: *«На самом деле идеология, о которой с режиссером можно, нужно, но уже совсем неинтересно спорить, — последняя из причин, по которым в «Солнечном ударе» не работает почти ничего из того, что должно работать. Он не состоялся прежде всего как художественное высказывание — и прежде всего потому, что Михалкова ничто не сдерживает, никто не говорит ему, когда надо остановиться. Его проклятие — абсолютная творческая свобода, полный контроль» [Зельвенский, 2014].*

И уж совсем радикальное в своей отчаянной примитивизации смысла «Солнечного удара» принадлежит, наверное, Д. Быкову: *«Михалков в «Ударе», простите за невольный каламбур, предполагал озвучить грозное предупреждение — надо, мол, вовремя искоренять врагов, не щадить, отбросить всякую снисходительность — дети, мол, свобода слова, мол, — и уже сегодня сделать все, чтобы повторение российских событий 1917 года сделалось невозможным» [Быков, 2014].*

В итоге, кажется, единственным диссонансом в консолидированных мнениях либеральной медиакритики стала реплика А.Долина: *«Восклицания о "трех часах пустоты" и "о чем все это?" говорят об элементарной неспособности к анализу, извините. Суть фильма проста и прозрачна, она формулируется в двух словах: русский "Титаник". История мимолетной любви на корабле и кораблекрушение в финале, означающее всемирный потоп, конец света и наказание за грехи. Цельная внятная структура и мысль, с которой трудно поспорить» [Долин, 2014].*

«Солнечный удар»: консервативный взгляд

Поклонники творчества Н.Михалкова из рядов консервативной медиакритики по отношению к «Солнечному удару» и его создателям активно используют комплиментарные слова и словосочетания: «совершенный», «великий», «кинособытие», «мастерство», «художник» и др.:

«Никита Михалков выпустил на экраны, быть может, самый совершенный свой фильм. ... Михалков — не агитатор, он художник. Сакраментальный вопрос поручика: «Как все это случилось?» — вынесенный, кстати, на афишу, остается открытым. А вот

на более конкретный: «Когда это все началось?» — Михалков дает ответ весьма нелицеприятный. Началось, когда священник вымогал с поручика десять рублей за освящение крестика. Монах на колокольне, увлекшись лукошком с ягодами, пропустил время благовеста. Горничная в гостинице (Наталья Суркова) утащила голубой шарф. ... Слишком много темных пятнышек в акварельной идиллии. Но кто мог подумать, что однажды они сольются в сплошную черную кляксу?» [Ямпольская, 2014].

«Объяснительная формула, вынесенная в название рассказа и фильма, «Солнечный удар», всего лишь говорит о том, что в жизни человека есть моменты, когда он не в состоянии себя контролировать, что существует предопределенная цепь событий, которые ему суждено пережить. Рано или поздно в жизни человечества наступают дни Каина — те самые трагические «окаянные дни», о которых писал в своих дневниках Бунин. Михалков тоскует о потерянном рае, земную проекцию которого он усматривает то в дореволюционной России, то в общности советских людей из тех времен, когда он совершал свои первые шаги в кинематографе. Он упрекает в слабости Авеля, воплощением которого стали белогвардейцы, отказывающиеся от сопротивления до конца и наивно верящие обещаниям красноармейцев до такой степени, что с готовностью выдают ротмистра, в котором еще осталась сила сопротивления. Он и упрекает Каина, и сострадает ему в том, что подменил веру в Бога верой в теорию Дарвина о происхождении видов» [Суриков, 2014].

«Очередная картина маэстро российского кино - настоящее кинособытие. Признаков этого множество: и узнаваемый почерк режиссера, и малоизвестные актёры в главных ролях, и (так уж получилось) особая политическая актуальность темы гражданской войны. ... Режиссер снимал не историческую картину и не экранизацию, а фильм-переживание, фильм-поиск, фильм-вопрос. ... Благодаря мастерству режиссера две сюжетных линии – линия любви и линия войны – сходятся в контрапункте и вызывают единственно логичный вопрос: как такое произошло? Как эта светлая жизнь, полная легкости, любви, бунинской дымки, стала «окаянными днями»?» [Владимиров, 2014].

«Страсть жизни рифмуется только с ужасом смерти. Михалков и сплел эти два переживания — любовную и смертельную агонию, не для того, чтобы зритель искал диагнозы и рецепты. Но чтобы, обернувшись и всмотревшись в себя, нашел силы жить и талант любить, а не ненавидеть и проклинать» [Данилова, 2014].

«Солнечный удар» из числа фильмов-предупреждений. Предупреждений о чем? О том, что молодость дана нам, чтобы набирать, а не терять. О том, что если не понять, что мир куда многолюднее и сложнее, чем мы себе порой представляем, будущее может и не случиться. О том, что если не ценить и не помнить любое мгновение жизни-сказки и любого человека, встретившегося на твоем пути, карета (белый пароход) очень быстро может превратиться в тыкву (баржу)» [Омецинская, 2014].

«Но чрезвычайное напряжение в переживании ценности и красоты жизни накрывает аристократизм мироощущения режиссера вполне демократической волной. Контакт с фильмом облегчен и тем обстоятельством, что его чувственность значительно возобладала над идеологией: вряд ли картина вызовет обычные русские споры насчет красныхбелых, в ней нет сугубо правых и виноватых, и ее идейную составляющую могут передать слова из одного русского романса — «Кончилось счастье, все было сном, сердце тоскует, сердце страдает, сердце грустит о былом» [Москвина, 2014].

Далее, отвечая на многие из процитированных выше упреков либералов, медиакритики консервативного крыла уверенно доказывают, что

«Солнечный удар» — не «агитпроп», а сложное и многозначное ***художественное*** произведение:

«Здесь предательство, срезанные погоны, идеалы, ставшие тухлятиной, и проклятый вопрос «Как все это случилось?». Михалков будто бросает своим недоброжелателям мозговые кости: устами одного из героев клянет русскую литературу, вечно недовольную любой российской властью (персонально достается «пьяни и картежнику» Некрасову). Допустима и версия, что революционеров из благонравных детей делает теория Дарвина: только поверьте, что все, даже сам царь, от обезьяны, — и прощай, великая Россия. Ну да не место здесь напоминать, что великая была и весьма немытой. И Михалков, полагаю, не собирался по пунктам объяснять про Октябрь. «Солнечный удар» — не историческое исследование, но соблазняющий гедонизмом fiction (хоть и основанный на реальных событиях) — пусть это будет первой причиной для похода в кино» [Рутковский, 2014].

«Главную беду современной России Михалков видит в желании потенциально дееспособных людей отсидеться в уютном субкультурном мирке, ни в чём не принимая участия. Но это лишь на первый взгляд. Анализ предмета меняет картину. Форма Ассоциативный ряд Михалкова сложен, а те, кто считают его образы прямолинейными, заблуждаются. Когда в фильме НС коляска летит с лестницы, то это не примитивная цитата из «Броненосца Потёмкина». Это сжатое размышление о судьбе режиссёра, снявшего легендарный эпизод, напоминание об атмосфере, которая царила в стране, когда создавался шедевр, намёк на навязчивое воспроизведение. Коляска в «Солнечном ударе» – это призыв прервать череду падений, а вовсе не повтор эффектного образа. То, что у Михалкова кажется примитивным, никогда таковым не является, это надо понимать. ... Михалков не был бы великим художником, если бы давал готовые рецепты зрителю. Он лишь обозначает проблему. ... Михалков – это особый вид искусства. Он словно русский дух, неопределим и многолик, умом его точно не понять, надо просто верить, и тогда кино откроется. Причём каждому свое» [Толкунова, 2014].

Мнения медиакритиков об условия рынка, которые способствовали замыслу, процессу создания медиатекста (доминирующие понятия: «медийные агентства», «категории медиа/медиатекстов», «медийные технологии», «медийная аудитория»).

«Левиафан»: либеральный взгляд

В целом медиакритики либерального крыла (попутно споря с мнением консервативной части аудитории) сходятся во мнении, что по причине свой острой социально-критической направленности «Левиафан» оказался в центре общественных дискуссий:

«Левиафан» прогремел на всех приходящих в голову премиях, стал первым российским фильмом в истории, получившим Золотой Глобус, номинирован на Оскар... В СМИ лента постоянно на слуху: то пиратская копия утечёт в сеть, то православные активисты начнут бунтовать против еретического содержания фильма, то министр культуры выскажется по поводу нецензурной лексики, употребляемой в картине. Никогда ещё кино не вызывало такой сильной одновременной реакции во всех слоях российского общества» [Беликов, 2015].

«Интерес к фигуре Звягинцева, к его работам огромный, куда больший, чем это можно представить. При этом с точки зрения финансовой выгоды картины Звягинцева малопривлекательны для его продюсеров Сергея Мелькумова и Александр Роднянский. Но, к счастью, благодаря таким людям, а также Фонду Кино и Министерству культуры РФ, авторское кино в России всё ещё живо. Сам Звягинцев не скрывал своей благодарности

министру культуры РФ Владимиру Мединскому, который назвал "Левиафан" талантливым фильмом, хотя он ему и не понравился. Да и не мог понравиться по определению. Ведь всё, что показывается на экране за почти два с половиной часа ни на йоту не совпадает с тем, какой культурный образ должен быть у России согласно министерским положениям. Герои матерятся, пьют водку бутылками и не ждут от этой жизни ничего хорошего. По крайней мере те, кто занимается самым сложным и практически невыполнимым делом – живёт честно» [Малюков, 2015].

«Для тех, для кого «Крымнаш», «Левиафан» – не наш. Расхождение понятно и даже очевидно. Полуостров возбудил имперские амбиции российских граждан, а фильм – словно ушат холодной воды на разгоряченную голову патриота. Словно господин Звягинцев плеснул водой на раскаленную плиту, которая ответила неравнодушным шипением и обжигающим паром. Шипения в сторону «Левиафана» и его автора было довольно. И будет, думаю, еще больше» [Богомолов, 2015].

«Да и вообще, откуда взялась эта стойкая, набирающая силу приверженность самопровозглашенной «патриотической общественности» клеймить всякое критическое высказывание о нашей любимой стране столь страшными словами, как «пасквиль на Россию», «прозападная агитка», «антипутинский заказ»? Фильм Звягинцева можно назвать «антироссийским» в той мере, в какой «антироссийскими» покажутся иным недалеким людям страшные в своей обыденной правде повести Чехова «Мужики», «В овраге», «Палата № 6» [Павлючик, 2015].

Отдельных реплик медиакритики «Левиафан» заслужил и в контексте того, как он был (неадекватно?) воспринят на Западе:

«"Левиафан" можно не любить, можно ненавидеть (это я как раз понимаю), но не уважать гораздо труднее. Все такие попытки оборачиваются против тех, кто их предпринимает: сразу вылезают мелочность, беспомощность, пошлость аргументации. Не находится никаких свежих слов, кроме пресловутой "чернухи" и — нынче почти столь же ругательного — "артхауса". Якобы именно этого ждут от России на зарубежных фестивалях и на "Оскаре". Да ничего там не ждут, успокойтесь, им начхать на Россию с ее комплексами — своих забот хватает» [Плахов, 2015].

«Запад в лице Европы не понял главного: что «Левиафан» — не просто частная история о жутчайшей несправедливости, но и политическое высказывание о сути современной России: о страшном Левиафане, коррумпированном государстве без чести и совести, где церковь крышует власть, а Христос фактически приватизирован бандитами. Европа недооценила «Левиафана». Каннская награда за лучший сценарий — конечно, здорово, но это не главный приз. В декабре «Левиафан», номинированный на ряд европейских «Оскаров», вчистую проиграл борьбу польской «Иде» [Гладильщиков, 2015].

«Левиафан»: консервативный взгляд

Что касается наиболее последовательных противников «Левиафана», то их в этом контексте возмутила государственная финансовая поддержка столь радикально критичного по отношению к государству-донору произведения: *«Мне абсолютно все равно, что еще получит «Левиафан». Гораздо интереснее, что и у кого за «Левиафан» отнимут. Убеждена: каждый спущенный в эту бездну бюджетный рубль обязаны компенсировать конкретные лица. Репутацией, должностью, собственным кошельком. Составьте списочек: кто проводил экспертизу, курировал, давал «добро», и представьте широкой общественности. Звягинцев имеет полное право сажать мэра-вурдалака под изображением Путина или расстреливать галерею членов Политбюро с ехидной репликой: «А нынешние пусть пока на стенке повисят» — таков на данный момент типовой договор между художником и властью в РФ. Но почему власть*

тратит на обслуживание данного договора наши кровные — надо разбираться отдельно» [Ямпольская, 2015].

«Солнечный удар»: либеральный взгляд

Не без удовлетворения отмечая низкие кассовые сборы «Солнечного удара» (74 миллиона рублей (http://www.kinometro.ru/release/card/id/16634 против 90 миллионов рублей куда менее бюджетного «Левиафана» http://www.kinometro.ru/release/card/id/17415):

«Судя по сборам, мои опасения нечаянно навредить прокатному результату фильма, были не напрасны. Российский бокс-офис картины с бюджетом $21млн. составил $1,7 млн. – катастрофа и полный провал для произведения режиссера такого масштаба. Пока в воздухе не рассеялся шлейф рекламной кампании, спустя ровно месяц со дня релиза, фильм показали по ТВ. В декабре лента появится на DVD и вполне возможно, что именно на цифровых носителях и легальных интернет-площадках «Солнечный удар» обретет, наконец, своего полноценного зрителя [Безрук, 2014],

медиакритики либерального крыла снова акцентируют внимание аудитории на политике и сексуальности:

«Похоже, что "Солнечный удар" также расколол нашу публику на две неравные и нервные части, как и присвоение Крыма. Линия раскола прошла и по экспертному сообществу, что естественно по нынешним временам. В череде восторженных откликов вдруг отличаешь тот, где автор пишет рецензию не столько на фильм, сколько на самого себя: на свои политические взгляды, на свои карьерные амбиции, на свои потаенные комплексы. В том числе и на сексуальные. Это, когда прорывается чувство глубокого удовлетворения при виде мощно работающих поршней паровой машины. Критик обнажается и, накинув на себя прозрачную вуаль, сотканную из пиар-соображений о героичном бесогоне. Тогда и сам фильм низводится до предмета туалета рецензента. От этаких похвал... может и не поздоровиться» [Богомолов, 2014].

«Солнечный удар»: консервативный взгляд

Любопытно, что медиакритики консервативного крыла вовсе не так примитивны, как это кажется, например, Ю. Богомолову [Богомолов, 2014]. Они с иронией подмечают, что либеральным коллегам не менее, а, быть может, и более присуща некая «стадность» в обвинительных словах относительно «Солнечного удара»:

«Ропщущие на отсутствие консолидации в среде образованных людей должны возрадоваться: «Солнечный удар» подтвердил, что в осуждении наша интеллигенция едина всегда. Достаточно одного только призыва «Ату его!», и десятки, сотни, а то и тысячи соотечественников, наделенных правом слова «от культуры» и о культуре, с неизмеримым наслаждением (особенно, если подвергающийся остракизму художник был замечен в любых связях с властью) начинают жевать и пережевывать, топтать и затаптывать. Так и сегодня: припоминая Михалкову былые режиссерские заслуги («Ах, какой дивной была «Неоконченная пьеса для механического пианино»!») и недавние профессиональные неудачи («Фу, какие отвратительные получились «Цитадель» и «Предстояние»!»), интеллектуалы словно и другой темы найти не могут. Зато не написал нынче о ленте «Солнечный удар» только ленивый...» [Омецинская, 2014].

Пишет консервативная российская медиакритика и о том, в каком контексте создавался «Солнечный удар», в частности, об усилиях Н. Михалкова дополнительно прояснить аудитории свою авторскую позицию: *«Никита Михалков всегда щедр на комментарии к своим работам, и «Солнечный удар»*

среди них не исключение. В документальном фильме «Легкое дыхание Ивана Бунина», вышедшем в телевизионный эфир почти за полгода до премьеры, он очень подробно объяснил, что хотел бы сказать своим фильмом, который на тот момент, скорее всего, еще не был до конца готов. Михалков провел прямую параллель между общественными процессами, которые проходили в России в начале прошлого века, и теми, что происходят сейчас, без обиняков обозначил «Солнечный удар» как фильм-предостережение, сопроводил рассказ о нем многочисленными цитатами из дневников Ивана Бунина и с непередаваемой горечью сетовал на то, что фильм из жизни маленького городка на берегу Волги ему приходится снимать на берегу Женевского озера. Тем самым Михалков, наученный горьким опытом продвижения фильма «о Великой войне», нанес упреждающий удар, заранее выдал ответы на вопросы, которые могут возникнуть не столько у публики, сколько у тех, кто обладает влиянием на общественное мнение» [Суриков, 2014].

Мнения медиакритиков о персонажах медиатекста, их ценностях, идеях, поведении, внешнем виде, лексике, мимике, жестах, степени стереотипизации (доминирующие понятия: «медийные репрезентации», «категории медиа/медиатекстов», «медийные технологии», «медийная аудитория»).

«Левиафан»: либеральный взгляд

Намеренно не замечая отчетливой вторичности актерских образов, созданных в «Левиафане» Л. Лядовой (буквально «точь-в-точь», или «один в один» она совсем недавно сыграла замученную жизнью жену неудачника в фильме «Географ глобус пропил»), А. Серебряковым (уж сколько таких ожесточенных и нервных мужиков он сыграл в кино за два последних десятилетия, не перечесть…) и Р. Мадянова (вспомним хотя бы впечатляюще изображенного им мерзкого генерала-алкаша в «Утомленных солнцем-2» Н. Михалкова), медиакритики либерального крыла не скупятся на похвалы как им, так и всему актерскому ансамблю:

«Актёрский квартет (хотя основных героев всё-таки восемь) в лице Серебрякова, Лядовой, Вдовиченкова и Мадянова – настоящая находка Звягинцева. Четыре ярких, запоминающихся и весьма характерных образа. И хотя формально главным героем фильма всё же является персонаж Серебрякова, вряд ли картина получилась бы столь впечатляющей без остальных образов» [Малюков, 2015].

«Елена Лядова так пронзительно передает тоску и безнадежность жизни на краю света — с вечно пьяными мужиками, с отупляющей работой на рыбзаводе, что даже не нужно слов» [Плахов, 2014].

«Серебряков, как и в «Грузе 200», строит свой утопический мир на выселках, хотя в этой роли у него есть и другие краски: тихая страсть к жене и любовь к сыну. Лядовой хорошо бы получить приз за женскую роль. Но страшнее всех Роман Мадянов: он сам — маленький пузатый Левиафан, который переходит от шипения к крику, и покинет свой пост, только когда «сдохнет сам или когда народ поднимет его на вилы» [Кувшинова, 2014].

«Мэр Шелевят, пьющий, далеко не юный, параноидально переживающий из-за выборов, до которых еще целый год. Роман Мадянов играет роль всей жизни: жирные мазки, сочный, неправдоподобно натуралистический гротеск – временами неловко смотреть, будто пьяного снимают скрытой камерой. Его комичные ужимки разом превращаются в хищный оскал, и в одну секунду он больше не смешон – наоборот, страшен в своем глумлении. Идолище поганое, такое свалить сложно, но возможно.

Однако короля делает свита. Поначалу бледные и невыразительные (эпитет ни в коем случае не относится к актерам, а только к персонажам) тарасова-горюнова-ткачук размножаются делением, не дают шанса на достойное противостояние. ... Дмитрий по-московски деловит, самоуверен, всегда настороже: Вдовиченков отменно тонко (возможно, не намеренно) пародирует быковатых суперменов, которых играл в «Бригаде», «Бумере», «Параграфе 78». Николай мягче, но все равно чувствуется: хозяин дома, глава семьи. Оба заканчиваются там, где ломается их гордость: у Николая – когда в ответ на слабую попытку качать права его сажают в кутузку, у Дмитрия – когда мэр едва не убивает его. История «настоящего мужчины», излюбленного героя российского кинематографа XXI века, в чьем обличье так часто выступали и Вдовиченков, и Серебряков, заканчивается на полпути, толком не успев начаться. ... Лиля; это, бесспорно, самая сильная и сложная роль Елены Лядовой, чье дарование Звягинцев открыл в «Елене». Поначалу она молчит и терпит, чего мы и ждем от героини русского кинороманa. Потом, когда Лиля уверенно входит в гостиничный номер Дмитрия, пока ее муж сидит в тюрьме, в ней открываются властность и сила, которым, казалось, неоткуда взяться. Ее характер и поведение не детерминированы ролью в семье или ничтожной работой на местном рыбзаводе; для нее лишение дома не просто неприятность, но глубокое унижение, а измена мужу с более сильным соперником – реванш. Ее сексуальная притягательность витает в воздухе, мотивы ее поступков или слов остаются непроясненными. Она – загадка фильма» [Долин, 2014].

Зато метко подмечается то, что практически все персонажи «Левиафана» ущербны, и – в общем-то – далеко не у всех зрителей могут вызвать сочувствие:

«Все персонажи, в том числе и в первую очередь жертвы начальственного произвола, герои Алексея Серебрякова, Елены Лядовой, Владимира Вдовиченкова, вплоть до мальчика, который говорит вслух то, о чем взрослые упорно молчат, пронизаны греховностью не только потому что они матерятся и пьют, не зная меры, но и в силу своей природы, которой они не в силах противостоять» [Разлогов, 2014].

«Ущербность всех героев "Левиафана" как раз в том, что все они предают и проявляют подлость по отношению к другим - каждый по-своему. Вот про что надо было бы на самом деле снимать кино, не добавляя в него что-то прямолинейное и декларативное» [Кудрявцев, 2015].

При этом обращается внимание и на амбивалентность персонажей «Левиафана», даже самых, вроде бы отрицательных:

«Взять, например, мэра. Уж на что, казалось бы, подонок! Но все же он отбирает землю через долгий и муторный суд, а не попросту «отжимает» ее в результате бандитской разборки. Это прогресс! Как и то, что он не убивает человека, приехавшего его шантажировать, хотя имеет такую возможность. И то, что он строит на изъятой земле не дачу, а храм. Конечно, это все равно омерзительно. Но сколько людей пришли к Богу в церквях, построенных на грязные, кровавые деньги? Бесспорно, мэр заслуживает самого жесткого наказания. Но все же чувствуется, что в душе у него живет совесть – маленькая, забитая, однако временами дающая о себе знать, пока алчность не отправляет ее в очередной нокаут. С другой стороны, Николай – отнюдь не праведник-страдалец вроде Иова, библейской историей о котором вдохновлена картина. Конечно, он абсолютно прав в своем желании отстоять «семейное гнездо» и бизнес. Но он также лицемер и алкоголик, и он порой настолько вспыльчив, что жить с ним неуютно. Кроме того, он, кажется, не очень хороший отец. И показательно, что у него почти нет друзей. ... То же самое можно написать и о других существенных персонажах. Хорошее в них соединяется с дурным, и это делает их выпуклыми, живыми,

узнаваемыми людьми, а не картонными фигурками, иллюстрирующими режиссерские идейные построения.» [Иванов, 2015].

«Левиафан»: консервативный взгляд

Медиакритики консервативного крыла, напротив, вторичность образов персонажей «Левиафана» выделяют сразу:

«Чего стоит один только карикатурный образ мэра-взяточника в исполнении Романа Мадянова – артист потом жаловался, что устал из фильма в фильм играть одну и ту же роль негодяя при власти. Вопросы вызывают и другие актёрские работы. Так неверная горе-жена в исполнении Лядовой словно перекочевала из её предыдущего фильма «Географ глобус пропил». Кроме того, её облик ухоженной кинодивы никак не вяжется с ролью работницы приморского рыбозавода» [Разлогова, 2014].

Не остается без внимания и неправдоподобие – как в характерах персонажей, так и в их быту:

«Кажется неправдоподобным, что мэр, каким бы упырем он ни был, тратит столько сил на отъем стоящего на отшибе и на просторе дома, чтобы выстроить на его месте церковь. Пусть (при всем уважении к российской власти) такого урода во главе какого-никакого, но города, представить трудно. ... кажется неправдоподобным, что мэр, каким бы упырем он ни был, тратит столько сил на отъем стоящего на отшибе и на просторе дома, чтобы выстроить на его месте церковь. Пусть (при всем уважении к российской власти) такого урода во главе какого-никакого, но города, представить трудно. Пусть мэр ничем не отличается от жирных и пьяных негодяев, которых Мадянов навострился играть: тот же генерал Мележко из "Цитадели". Пусть Коля Серебрякова — копия с его же Алексея ("Груз 200"), так же вопрошавшего, пусть не священника, а профессора научного атеизма, как там обстоят дела с богом. Пусть решительно непонятно, чем виноваты попы. В том, что стали непременной частью властного декора,— безусловно, виноваты. Но мэр-то стал негодяем, наверное, не потому, что архиерей напел про "власть от бога", а по сугубо социально-экономическим причинам» [Трофименков, 2015].

«Мат — запикивай его или нет — пик-пик-пикантности фильму не добавляет. Вообще, проблема «Левиафана» вовсе не в мате. А в том, что герой Мадянова на слух — самозванец, не принадлежащий ни к одной системе — ни к чиновничьей, ни к блатной. Аморфная, стертая, лингвистически безликая речь выдает в нем (чтобы не сказать — в авторе диалогов) дилетанта и фраера» [Ямпольская, 2015].

Хотя справедливости ради можно отметить, что медиакритики всех «крыльев» нередко солидарно отмечают, что практически все без исключения персонажи фильма не вызывают никакого сочувствия:

«Если бы механика Колю играл актёр вроде Шукшина, мы бы просто кричали от негодования в зрительном зале. Но, глядя на озлобленное лицо Серебрякова, заряженного лишь скучной агрессией, невольно склоняешься к равнодушному «да так тебе и надо». Живёт с молодой женой, а детей общих не завёл. Неудивительно, что бабочка взбесилась. Вообще бирюк, отшельник, куркуль. Недолюбливают его в городе, и не зря. Чего ради за него, как говорится, «вписываться»?» [Москвина, 2015].

«Солнечный удар»: либеральный взгляд

Если к актерам «Левиафана» либеральная критика в основном относится если не с восторгом, то с пониманием, то в отношении к актерам и персонажам «Солнечного удара» доминирует (хотя иногда упоминаются и положительные стороны) ирония и неприятие:

«Много оперетты: Авангард Леонтьев косит под Мартинсона то ли в "Сильве", то ли в "Подвиге разведчика" - даже загримирован под него» [Кичин, 2014].

«В фильме Кун (можно догадаться зачем) скрыт в тени его партийной товарки в исполнении Мириам Сехон – актерски ярком, но малоубедительном, как нередко случается в фильмах нашего выдающегося режиссера» [Матизен, 2014].

«Огорчают и откровенные провалы в кастинге. Наряду с прекрасными актёрскими работами, к коим в первую очередь хочется причислить роль подпоручика Николая Гульвилевицкого в исполнении блистательного серба Милоша Биковича, в стройном ансамбле фальшивым фаготом дудит катастрофический наигрыш Владимира Юматова – полковника Туманова. Вероятно, господин Юматов столь привык к сериальному существованию в кадре, что драму падения Российской Империи артист умудрился превратить в дешёвый водевиль. Благо его присутствие на экране занимает не так много времени по сравнению с трёхчасовым хронометражём ленты. Но общее впечатление от фильма, тем не менее, портит и весьма. Не удачен, увы, оказался выбор исполнителя главной роли. При наличии огромного количества молодых талантливых актеров, ежегодно выпускаемых отечественными театральными вузами, режиссёр почему-то остановил свой выбор на латыше Мартиньше Калите. В итоге блистательный Евгений Миронов, чьим голосом разговаривает Поручик, за кадром переиграл исполнителя на экране, вдохнув в ряде эпизодов чувства и смыслы, не отыгрываемые Калитой» [Безрук, 2014].

Солнечный удар»: консервативный взгляд

Само собой, мнения консервативного крыла медиакритики о персонажах и актерах «Солнечного удара» отличаются от либерального весьма существенно:

«Одним из безусловных достижений Михалкова (помимо филигранной режиссуры, незабываемой красоты мизансцен и великолепного музыкального сопровождения) является кастинг: актёры, исполнившие главные роли, – Виктория Соловьева и Мартиньш Калита – великолепны. Михалков часто повторяет, что не любит использовать звёзд, и заслуженно гордится тем, что сам их создает. И в данном случае задача решена блистательно» [Толкунова, 2014].

«В героях нет ничего чрезвычайного, это «просто» мужчина и женщина, красивые и здоровые, но надо сыграть так, чтобы в их мимолетной связи не было ничего вульгарного, чтобы все взгляды, улыбки, реакции, прикосновения стали высокой и чистой поэзией. Так на это у нас есть режиссер, различающий сотни оттенков звука, цвета, запаха (привилегия господ и художников) и переживающий жизнь с исключительной остротой и силой» [Москвина, 2014].

«Теплых слов заслуживает и юный Александр Мичков, сыгравший трогательно-наивного юнкера, который спешит к родителям в Париж, а пока здесь, в лагере, развлекает товарищей по оружию фигурным катанием на роликах (был чемпионом в мирное время!) и все пытается сделать общий фотографический снимок на заботливо сохраненном дедушкином аппарате – за два часа до смерти ему это таки удастся. Образ зеленого юнкера с еще мальчишеской шеей – один из самых удачных в ленте, что объяснимо: молодой актер с детства принимал участие в спектаклях Мастерской Петра Фоменко, а, значит, школа пройдена отменная» [Хакназаров, 2014].

«Актерские работы фильма «Солнечный удар» - отдельный разговор. Эпизодов в словарном понимании здесь нет. ... Узнаваемый «толстовский» образ создает Александр Мичков. ... Невероятно правдоподобны Сережа Карпов и Алексей Дякин, исполнитель роли Егория, настолько хорошо постигшего в детстве теорию Дарвина, что, став взрослым, он относится к людям, как к скотам» [Омецинская, 2014].

«Вот пара революционеров, по сути — карателей: венгр Бела Кун и еврейка Розалия Землячка, урожденная Залкинд, классовые враги героев, разрушители, утопившие Россию в крови красного террора. Но эта горячечная террористка в исполнении Мириам Сехон так хороша, что понятно, отчего неуклюжий венгр смотрит на нее, распахнув рот и приговаривая: «Богина!» На экране нет монстров, а есть живые люди» [Рутковский, 2014].

Дальше всех здесь идет Е. Ямпольская: анализируя поступки персонажей «Солнечного удара», она призывает аудиторию за давностью лет возвыситься над схваткой красных и белых, «потому что в гражданских войнах героев не бывает, там все — жертвы»:

«В «Солнечном ударе» нет издевательств над красными — Михалков лобово не работает. Право на правду предоставлено даже пассионарной Розалии Землячке (Мириам Сехон). Тупым пародийным свинорылом показан только Бела Кун — ибо имел наглость вторгнуться в чужую жизнь. Над Землячкой зритель не смеется — разве что, когда визгливым нотам в ее голосе начинает возбужденно подвякивать пятнистый Сябр… Идеализации белого офицерства тоже нет. Все — люди, все — разные. ... Россию проспали, как любимую женщину. Когда очнулись — она уже скрылась за излучиной. Кого теперь винить? Кого есть поедом? Только себя. Копится в эмоциональных трюмах чернота, идет интоксикация организма безысходной ненавистью. Один из трусости сдал большевикам беспокойного ротмистра, другой интеллигентно и хладнокровно предателя задушил. Не от чемоданчика ведь кровавый след на ладони… Давно пора отметить, что в фильме много юмора — то нежного, то с заметной подковыркой. Михалков дает зрителю перевести дух, именно поэтому трехчасовое полотно смотрится на одном дыхании. Вот главный либерал «Солнечного удара» — гастролирующий фокусник (Авангард Леонтьев), бес-соблазнитель. Из этого не следует, что все иллюзионисты — либералы, но можно при желании сделать вывод, что отечественные либералы — те еще фокусники… Хочется верить, что это великолепное, уникальное по мастерству, сжимающее горло кино приблизит момент, когда мы в одной заупокойной службе помянем и белых, и красных. Прольем искренние слезы над Врангелем и Фрунзе. Примирим их в своем сердце. Потому что в гражданских войнах героев не бывает, там все — жертвы. Вот именно про это — «Солнечный удар» [Ямпольская, 2015].

Мнения медиакритиков о структуре и приемах повествования в медиатексте (доминирующие понятия: «категории медиа/медиатекстов», «медийные технологии», «языки медиа», «медийные репрезентации»)

«Левиафан»: либеральный взгляд

Хорошо понимая, что режиссер – главная фигура, отвечающая за структуру и приемы повествования в фильме, российские медиакритики либерального крыла, как правило, не скупятся на комплименты (талантливый, смелый, мощный, виртуозный, полифоничный, многофигурный, штучной выделки и т.п.):

«Фильм и правда замечательный: большое кино — талантливое и смелое, свободное и бескомпромиссное. С матом, который слушается как музыка и придется переварить как самый невинный из пороков. С поразительными пейзажами русского Севера, сурового Баренцева моря, из недр которого в самый драматический момент совершенно естественно является кит — библейский Левиафан. С виртуозным сочетанием высокой и низкой образности. С юмором, который раньше вроде не входил в число добродетелей Звягинцева: в течение первой половины просмотра зал много раз

заходился от хохота, прежде чем впасть к финалу в эмоциональный ступор. ... "Левиафан" — один из немногих фильмов, которые врежутся в память и останутся в истории кино» [Плахов, 2014].

«В картине Андрея Звягинцева, произведении штучной выделки, есть все, на что ведется зритель. Острый сюжет с криминальными обертонами, роковая любовь, предательство, измена, таинственная гибель героини – по напряженности действия это классический триллер, где аттракционы и компьютерные примочки ни к чему. ... Любитель отсылок и нехрестоматийных цитат, ценитель притч, мастер тонких аллюзий, Звягинцев вовсе не отказывается от излюбленных художественных приемов, от иносказаний и недосказанностей, от цезур в монтаже, что лишь усиливает эффект тайны-загадки-чуда, без чего, по Звягинцеву, жизнь неполна, пресна, лишена высшего смысла. Мощная суггестия «Левиафана» – не оторваться от экрана – объясняется вовсе не актуальностью-злободневностью, смелостью-отвагой срывать все и всяческие маски. Тайное оружие воздействия прячется в невидимых глазу слоях фильма. Повествование и дискурс, возможно, где-то и пересекаются, но не совпадают ни в одной точке. ... Мне кажется, выбирая натуру для съемок, подыскивая тихий провинциальный городок, Звягинцев облюбовал берег Баренцева моря не за экзотическую дикую его красоту. Разумеется, северные морские пейзажи в исполнении Михаила Кричмана придали исключительность изобразительной фактуре фильма. Фишка – в сохранившейся первозданности этих мест, снятой так, будто мы застали Вселенную в дни первотворения, когда в морской стихии безраздельно властвовал левиафан» [Стишова, 2014].

«Звягинцев выступает неожиданно бесстрашно – заслужив славу эскаписта, приверженца умозрительных схем и бестелесных притч, он прибегает к открытой публицистичности. На уровне приема это выражено в виртуозном воспроизведении несуразно длинной речи судьи и в запараллеленной с ней проповеди, позаимствованной из реальности. ... Использовав в одном фильме широкий диапазон художественных средств, от прямого символизма до гиперреалистического вербатима, Звягинцев приходит к полифоничности Достоевского, когда-то сформулированной Бахтиным. В «Левиафане» показано сразу несколько моделей реальности, каждая из них последовательно расшатывается и разрушается самим фактом сосуществования рядом с другими моделями. ... «Левиафан» - сложнейшее многофигурное полотно, населенное живыми персонажами, каждый из которых переживает свою драму, при этом захватывающе (но не картинно) красивое и суровое. Это новый рубеж для виртуоза-самоучки Михаила Кричмана, одного из самых блестящих российских операторов. Что важнее, это и лучшая картина Звягинцева. Возможно, поэтому здесь есть все то, в отсутствии чего режиссера дежурно упрекали его многочисленные критики: отличные диалоги, эротизм, юмор, изысканно нелинейная драматургия — ружей хватает, но в финале они выстрелят не так, как вы ждете» [Долин, 2014].

Но, несмотря на подобные дифирамбы, у либерального крыла медиакритики есть (и не так уж мало) мнений, более сдержанно оценивающих художественный результат, достигнутый в «Левиафане» (расчетливость, прямолинейность, поверхностность, невнятность, скудность, фальшивость, эмоциональная холодность, драматургические нестыковки и т.п.):

«Мощный в целом, «Левиафан» — не слишком убедительная драма об отношениях, сомнительный триллер и совсем аховый детектив; искушенные поклонники востребованных криминальных сериалов вроде «Моста» не оставят от здешних улик по делу об убийстве камня на камне» [Гиреев, 2015].

«Сила режиссуры Звягинцева в том, что он, как в свое время Хичкок, умело дозирует страшное и смешное, периодически давая зрителю расслабиться, что лишь усиливает эффект новой дозы ужасов. Ее слабость, на мой взгляд, состоит в излишней прямолинейности, которая неожиданно уподобляет все произведение проповеди» [Разлогов, 2014].

«В «Левиафане» есть концепция, но в нем нет сердца — и вопрос, почему герои поступают так, а не иначе, быстро теряет смысл; они делают так, как нужно Звягинцеву, они иллюстрируют его тезисы — кроме фигуры режиссера, в фильме просто никого нет. А режиссер не дает собственным персонажам задышать, потому что бездыханные — порой в прямом смысле — они лучше встраиваются в его масштабное полотно с величественными пейзажами и тщательно пережеванными идеями. В фильм, где подросткам приходится жечь костры непременно на руинах старой церкви, где образ свинства проиллюстрирован свиньями, где рожи чиновников укоризненно смонтированы с крупным планом Иисуса Христа. Звягинцев прямолинеен и внятен, как никогда прежде» [Зельвенский, 2015].

«В фестивальном, масштабном, библейском «Левиафане» дизайна нет, есть упаковка. Товар отдельно, обертка отдельно. Товар при этом годный: хорошо написанная, хорошо разыгранная драма про кошмар кошмарыч современной российской жизни. Финальная сцена с проповедью в церкви выше всяких похвал. И вообще все ok, но такой товар не продается. Его надо обернуть, а это значит, что северная каменистая природа должна быть исполнена могучей аскезы, что море должно стонать и биться в торжественном рыдании, и хотя все расхищено, предано, продано, кадр выстроен и вылизан, и огоньки-акценты светятся внутренним золотом. Ну, и, конечно, книга Иова, куда ж без нее? Получается «Груз-200», пересказанный всеми службами издательского дома Конденаст. Надо, ох, надо похвалить Звягинцева: отличный он снял фильм, очень своевременный, нужный, политически полезный, пошли ему Господь «Оскара». Но зрелище это нестерпимо фальшивое, ничего не могу с собой сделать» [Тимофеевский, 2015].

«В отличие от Алексея Балабанова, который снимал кино о болезнях Родины с позиции тяжело больного, страдающего человека, Звягинцев в своём повествовании холоден и расчетлив. Высокомерно отстранившись от происходящего на экране, режиссёр наблюдает в микроскоп за жизнью насекомых, копошащихся в куче навоза. При этом сам он, разумеется, в латексных перчатках, белом халате и респираторе. Математически простроенное, технически безупречное, при этом абсолютно лишенное способности подключить зрителя к происходящему на экране, кино, с первого кадра вопиет: «иду на «Оскар»!». Фестивальная конъюнктура просматривается и в сюжете, и в наборе штампов, и в предсказуемости сценарных поворотов, и в образах самих героев» [Безрук, 2015].

«При сколько-нибудь серьезном анализе сценарные ходы начинают рушиться, образная система шатается, а прокламированный минимализм (использована музыка Филиппа Гласса) оборачивается скудостью, самым общим представлением о реалиях и стремлением угодить на чужой вкус. Это типично русская по нынешним временам попытка высказаться без попытки разобраться — спасибо «Левиафану» и за то, что он назвал многие вещи своими именами, и все-таки увидеть в Звягинцеве наследника сразу двух великих режиссерских школ — социального кинематографа 70-х и метафизического кино Тарковского — мне пока никак не удается. Для Тарковского он поверхностен, для социального кино — обобщен и невнятен. … Выстреливая по двум мишеням, Звягинцев по большому счету в обоих случаях промахивается» [Быков, 2015].

«Левиафан»: консервативный взгляд

Быть может, это кому-то покажется парадоксальным, но именно в оценке художественного уровня «Левифана» медиакритики консервативного крыла оказались максимально близки к своим наиболее критично настроенных коллегам-либералам (как и в приведенных выше фрагментах рецензий у «консерваторов» фигурируют такие слова, как «прямолинейность», «скучность», «драматургические нестыковки», «штампы», «сериальность» и пр.):

«История, заявленная до премьеры картины на Каннском кинофестивале как притча, на проверку оказалась предельно скучным (в документальном смысле) социальным высказыванием. Этого от автора «Возвращения» и «Изгнания» и — особняком — «Елены» — ждали, пожалуй, меньше всего. Но получилось исключительно оно, даже несмотря на попытку режиссера разродиться эпичностью за счет суровых северных пейзажей и навязчивых аллюзий. ... Главное, что стоит отметить в «Левиафане», — заметное превалирование содержания над формой. Если в «Елене» наблюдался определенный баланс — пусть не идеальный — а «Возращение» и «Изгнание» казались герметичными «вещами в себе», то новый фильм Звягинцева больше похож на социальный комментарий. Само это определение ни в коем случае не диагноз, но та нарочитость — особенно зная про художественные возможности и, чего уж там, талант Андрея Петровича, — вызывает недоумение. Вроде бы и великолепный оператор Михаил Кричман, ответственный за картинку всех фильмов Звягинцева, на месте — особенно это видно в живописных панорамах и общих планах убитого в хлам Прибрежного, но сами по себе эти «красивости» пропадают втуне, когда в кадре появляются актеры и начинает звучать речь [Куланин, 2015].

«Звягинцев не плетет, а рубит — довольно прямолинейно и грубо. Он за ярость и обреченность: полутона здесь не очень уместны, за яркими образами и множеством действующих лиц (впервые, кстати, у режиссера в фильма их так много) оттенки толком не увидать. Это одновременно и социальная драма, и новелла, и сатира, местами триллер, мгновениями — та пресловутая «чернуха», что никак не дает покоя зрителю. Если бы нам нужно было бы выбирать жанр для «Левиафана», то это была бы, скорее всего, парадоксальная сатирическая трагедия» [Лошакова, 2015].

«Никакие операторские изыски не скрывают телесериальную природу звягинцевской эстетики: актеры (Владимир Вдовиченков, Анна Уколова, Роман Мадянов) играют грамотно, но на десятки раз отработанных клише, сцены прописаны с сериальным псевдожизнеподобием, когда все приблизительно и предсказуемо; одна плоскость, одно измерение, можно предсказать не только, что произойдет и прозвучит на экране, но и кто что по поводу фильма скажет; есть одна искусственная схема, в которой герой всеми правдами и неправдами уподобляется библейскому Иову (в роли морского чудища Левиафана, описанного в Книге Иова, появляется кит), а для пущей эмоциональной выразительности используется Филип Гласс (это, на мой взгляд, такой же дурной тон, как обращаться к «беспроигрышным» Арво Пярту или Эрику Сати)» [Рутковский, 2014].

«Столь глобальный сценарный Хаос воцарился впервые. «Патриоты» и «либералы» синхронно недоумевают: почему при таких избытках территории мэру и владыке понадобилась хибара скандального Николая? Автобус издалека-долго идет мимо полуразрушенных бараков — та же прибрежная зона, бери, сноси, стройся» [Ямпольская, 2015].

«Разбирая «Левиафана» с точки зрения элементарного правдоподобия, то и дело натыкаешься на нелепости и нестыковки. Дом главного героя, угрюмого механика Коли

(А. Серебряков), стоит в десяти метрах от береговой линии, в том месте, где река впадает в море (снимали на Кольском полуострове). Очевидно, дед и отец, которые, по заявлению Коли, строили этот дом, были невменяемы – кто же строит в таких местах? Да и законна ли стройка? Об этом история умалчивает. Мы видим, что дом у Коли изымают для государственных нужд, оценивая его в 639 тыс. рублей, тогда как, по мнению Коли, стоимость куда выше. Так считает и фронтовой друг Коли, московский адвокат (В. Вдовиченков), который привозит из столицы тревожную папочку с компроматом на местного мэра (Р. Мадянов). Зачем мэр с упорством бешеного быка отымает собственность у Коли, мы увидим в финале: на месте дома построена церковь. У береговой линии?? Отдельный человек ещё может безумствовать и не обращать внимания на разливы-приливы, но церкви всегда строятся на возвышенном месте. Правдоподобие нарушено – ради чего? Да разумеется, ради красивой картинки. Переселите мысленно героя в центр города в рамках того же сюжета, и «Левиафан» растает, ибо он весь держится на панорамах северного морского пейзажа. «Север» и «море» – для режиссёра главное, а социальные проблемы – явно второстепенны» [Москвина, 2015].

«Солнечный удар»: либеральный взгляд

Итак, по отношению к художественному уровню «Левифану» либеральная медиакритика вполне отчетливо разделилась на два лагеря: безоговорочных поклонников и тех, кто посчитал «Левиафана» шагом назад по сравнению с предыдущими работами А. Звягинцева – «Возвращением», «Изгнанием» и «Еленой». Зато по «Солнечному удару» разногласий у либералов не очень много – в целом все мнения отрицательные (тяжеловесность, натужность, слабость, затянутость, скука, иллюстративность, безвкусность, вульгарность, пошлость, бессовестность, фальшивость, анти-либеральная пропаганда, навязчивое самоцитирование и т.п.):

«Первое и главное ощущение от этой трехчасовой картины — неимоверная затянутость, скука, нуда, по-русски говоря; когда автору все ясно, все действие превращается в иллюстрацию к одному нехитрому и неглубокому тезису, и все происходит дольше, подробней, чем нужно. Реплики повторяются десятки раз, интермедия с полетом шарфа затягивается на добрых десять минут, в картину вторгаются цитаты отовсюду — от «Титаника» до «Броненосца», и все это не складывается ни в какое целое, потому что не обусловлено художественной необходимостью. Длинные планы ничего не добавляют к смыслу, диалоги провисают, споры давно доспорены и переспорены, шутки катастрофически несмешны и вызывают неловкость, — вообще же к Бунину все это не имеет вовсе никакого отношения, поскольку Бунин и в жизни, и в прозе больше всего ценил легкое дыхание. Фильм Михалкова — дыхание тяжелое, с присвистом, это удивительно одышливая картина. … Изображать русскую аристократию при помощи восклицаний «Господа!» и «Честь имею» ничуть не оригинальней, чем выставлять всех комиссариков озлобленными инородцами в кожанках. … Есть, есть роковая связь между гением и злодейством, лоялизмом и беспомощностью, аморализмом и закономерной карой в виде творческого бесплодия. Вот только стоит ли для доказательства этой давно известной истины тратить три года своей и чужой жизни, три часа зрительского времени и десятки миллионов долларов?» [Быков, 2014].

«Общее ощущение режиссерской усталости, куда более гнетущее и огорчительное, чем все безумие и остервенение предыдущих михалковских картин» [Маслова, 2014].

«Вспышка мимолетной — солнечной — страсти здесь превратилась в тяжеловесный адюльтер с моральными муками и печальными последствиями, призванный проиллюстрировать, как по кирпичику осыпается империя, в которой люди забывают об элементарной совести. ... И все бы ничего, но в результате «Солнечный удар», разрастаясь до масштабов ненаписанного романа Льва Толстого, распадается на набор разрозненных актерских этюдов. Каждый по отдельности — остроумен (особенно в пересказе), каждый легко представить в блистательном михалковском исполнении, но вместе они выглядят как попытка усидеть на всех стульях сразу: зарифмовать любовь и революцию, рассказать о белоэмигрантах, процитировать Эйзенштейна и пошутить про Чехова» [Забалуев, 2014].

«Конечно, я человек предвзятый по отношению к Михалкову. Но не больше, чем, скажем, госпожа Ямпольская, только с другим знаком. С точки зрения искусства кино - очень слабое кино. Один только летающий шарфик по Летучему пароходу чего стоит. Шарфик - это любовь платоническая. Плотская любовь - это работа поршней в паровой машине парохода. Очень технологичный секс. Надо было 37 лет вынашивать замысел, надо было отнять у своего товарища Ивана Дыховичного право на постановку этого рассказа, чтобы в конце концов снять картину, которую иначе трудно квалифицировать, как... беллетристическое подспорье к анти-либеральной пропаганде» [Богомолов, 2014].

«Михалков отчаянно злоупотребляет тем, что у него как у режиссера получается. Как поэт-концептуалист, он повторяет слова до тех пор, пока они не теряют всякий смысл — и не приобретают новый, уже комический. Фирменные общие планы под музыку Артемьева с крохотным человечком в глубине кадра, задуманные как распахнутое окно, громоздятся друг на друга, тяжело дыша. Вновь и вновь пароход, нагруженный смыслами так, что чудом не тонет, уплывает в летнее марево. Кто-нибудь раз за разом вглядывается в бинокль. Шаль взмывает на ветру с регулярностью самолетов в аэропорту JFK. Мастер красноречивых деталей, Михалков тщательно вписывает их в каждый миллиметр своего полотна: в трехчасовом фильме некуда встать, не наступив на метафору России» [Зельвенский, 2014].

«В не лучшие свои моменты (при том, что много по-настоящему сильных) картина прогибается под тяжестью метафор, как новогодняя елка, которую из любви к избыточно-набрякшей красоте увешали свинцовыми игрушками. Страсть мастера к деталям достигает масштабов автошаржа» [Гиреев, 2014].

«Удивительно тонкие, точные режиссёрские находки и прекрасные кадры, запечатлённые на камеру Владом Опельянцем, соседствуют в картине с пошлыми шутками, несмешными анекдотами - «без папи рос, без мами рос», навязчивой арией Далилы, выбранной режиссёром в качестве лейт-мотива любви, и безвкусной лирикой, порою столь неуместной и раздражающей, что хочется «промотать» эпизод в стремлении не портить общее впечатление от картины. Так оригинально решенная автором эротическая сцена близости главного героя с таинственной незнакомкой, показанная посредством работы машинного отделения парохода, при всей своей внешней «поэтичности», в контексте произведения выглядит довольно вульгарно и нарочито. Да и бесконечные цитаты и самоцитаты в определенный момент начинают откровенно раздражать. Коляска, несущаяся вниз по Потемкинской лестнице, которая в картине ввиду отсутствия Дюка наверху - просто некая лестница, «суп с котом» - привет «Неоконченной пьесе...», вокализ а`ля Арамис из телевизионного мюзикла Юнгвальд-Хилькевича, красочные планы порта и корабля, местами весьма напоминающие «Титаник» - всё это в совокупности страшно отвлекает от размышлений о судьбах

несчастной Родины. В итоге, мощный, величественный и по-настоящему трагичный финал, индульгирующий автора практически по всем вопросам, возникающим в процессе просмотра фильма, оставляет совершенно не то послевкусие, которое мог бы, если бы путь к этому катурному и метафоричному финалу не был столь тернист» [Безрук, 2014].

Некоторых либеральных медиакритиков особо задело в «Солнечном ударе» монтажное решение эротической сцены, которую они сочли практически пародийной:

«Нельзя сказать, что молодой латышский актер Мартиньш Калита потрясает глубиной проникновения в образ русского поручика, но смотреть на него не противно, даже когда становится ясно, что на экране за него говорит Евгений Миронов - просто изображение начинает жить своей жизнью. Также нельзя сказать, что у героя возникает какая-то особая химия с красивой, особенно в обнаженном виде, Викторией Соловьевой, выступившей в роли упомянутой незнакомки. Но, лишенная всяких проявлений характера, девушка являет собой мечту и ангельское создание, а стало быть, не подчиняется законам химии. Видимо, в том числе и поэтому так пугающе выглядит в картине эротическая сцена. Михалков никогда не был мастером киноэротики, но здесь превзошел сам себя, сначала явив на экране крупные планы потных, как из сауны, лиц главных героев, после чего перешел к демонстрации возвратно-поступательных движений поршней в трюме парохода и, наконец, завершил сцену изображением каплющего краника. Едва ли деликатная бунинская проза располагала к таким размашистым и бесстыдным, уже не раз спародированным штампам. В этом месте так и напрашивается превратившийся в мем возглас режиссера: «Звенящая пошлость!» [Тыркин, 2014].

«Легкая, воздушная и короткая бунинская зарисовка – не столько история, сколько блистательно пойманное ностальгическое настроение – в руках режиссера превратилась в натужное, затянутое и усыпанное ненужными деталями повествование, которое увенчивается кошмарнейшей эротической сценой в истории мирового кино (нет, это не шутка и не преувеличение)» [Иванов, 2014].

«И как, спрашивается, не усмотреть в корабельном фокуснике из «Солнечного удара» нечаянную самопародию автора, подменяющего искусство кино и свои художественные способности манипуляциями со зрительским вниманием? Как не заметить перехода претендующего на глубину фильма в кэмп, а попросту – в бессознательный китч, если кульминационная точка любовной линии – возвышенное, по мысли автора, слияние поручика с едва знакомой попутчицей, вместо набившей оскомину летающей вуали так же в лоб иллюстрируется выделениями потовых желез и возвратно- (напрашивается «развратно») поступательными движениями пароходных поршней, а увенчивается похабной (иначе не скажешь) каплей из согнутого крана? Право, уместней пошлых намеков была бы столь же тривиальная, но хотя бы честная порнуха…» [Матизен, 2014].

Правда, А.Долин и В. Кичин несколько смягчают этот критические «удары по удару», отмечая, все-таки, художественность анализируемого ими медиатекста:

«Одна из худших за всю историю кино эротических сцен. В "Голом пистолете" на таком поставили крест 25 лет назад. И вот опять. Но есть много других, очень хороших, сцен. Если у художника есть свой стиль и язык (у Михалкова они есть), то он к старости имеет полное право на самоповторы и самоцитаты» [Долин, 2014].

«Ясно, что в этом фильме Михалков вновь художник - качество, которое стало иссякать со времен "Цирюльника" и окончательно испарилось к стыдным, на мой взгляд,

УС-2-3. … В "Ударе" снова много … чисто голливудских приемов - широкий рыдательный разлив скрипок, эмоционально снятые пейзажи, общая живописность и даже красота фильма. … Летающий шарфик не так назойлив, как писали, - он тоже музыкальный лейтмотив. Былая акварель сменилась мазками жирными и не всегда точными (рука ощутимо дрожит). Неожиданна (впрочем, характерна для стареющего человека) склонность к скабрезности в решениях. В этом смысле совершенно кошмарна почти отталкивающая любовная сцена, поданная в стиле порно, но, так сказать, опосредованного, грубо метафорического, причем метафоры уже много раз использованы другими значительно лучше. Это можно сказать и о некоторых других безвкусных эпизодах. И абсолютно никакого отношения к заявленному в афише Бунину - перед нами сплошной авторский монолог Михалкова во всех его фирменных закидонах, менторстве и миражах» [Кичин, 2014].

И конечно же, кое-кто из либеральных медиакритиков не избежал соблазна «перехода на личности», обвиняя Н. Михалкова утрате былой творческой формы, которой они когда-то восхищались:

«Звучащий за кадром мучительный вопрос, которым задается герой «Солнечного удара»: «Как все это случилось?» впору обратить и к автору фильма. Как случилось, что яркий лидер советского кино, ключевая фигура 70-х, на которого молилась вся актерская братия, критика ваяла вдохновенные тексты и слагала гимны о михалковском методе, а интеллигенция ждала его новые работы, как манны небесной, – как случилось, что мастер оказался в оппозиции к своей публике? Как случилось, что, начиная с «Сибирского цирюльника», каждый его новый проект разочаровывает, а его риторика, льющаяся с телеэкрана бурным потоком, давно вошла в резонанс с образом художника, создателя киношедевров мирового класса? Как и почему критика если и рецензирует михалковские блокбастеры, то все чаще упирает исключительно на личность автора, не отвлекаясь на эстетический разбор?» [Стишова, 2014].

«Как всё-таки изобретательно и, увы, безжалостно может природа мстить творцу! То лучшее, чем некогда был славен Никита Михалков, передавая на экране как бы "лёгкое дыхание" классической русской литературы, оказалось в фильме "Солнечный удар" самым худшим, вульгарным, пошлым и лишённым какого-либо вкуса. Создаётся невольное впечатление, что не только один из героев, русский подпоручик, сыгранный почему-то сербским актёром, открыто ненавидит отечественную словесность, но и сам режиссёр проникся презрением и раздражением по поводу загадочных и вообще непостижимых жемчужин литературы вроде тончайшего по вязи неуловимых чувств и словно воздушного по манере рассказа "Солнечный удар" Ивана Бунина. … А та отсебятина, которую дополнительно вставили сценаристы (включая Никиту Михалкова) в этот проникновенный и неизъяснимо восхитительный бунинский рассказ, лишь усугубляет впечатление неимоверной бессовестности и редкостного отсутствия слуха на малейшую фальшь, хотя постановщик с надоедливой настойчивостью пытается обыграть нежнейшую арию Далилы из оперы "Самсон и Далила" Камиля Сен-Санса» [Кудрявцев, 2014].

«Солнечный удар»: консервативный взгляд

Естественно, медиакритики консервативного крыла оценили художественный уровень «Солнечного удара» с противоположных позиций, утверждая, что Н. Михалков ничуть не утратил своего мастерства и таланта:

«а) Михалков, как человек, остался прежним и б) уровень мастерства у режиссера Михалкова все еще на недосягаемой для большинства говорунов высоте. … Прошлая, мирная жизнь – от нереально красивой реальности до сверхфантастической фантазии (и не надо воспринимать полет газового шарфика прекрасной незнакомки над белым пароходом иначе, нежели как фантазию юнца-поручика), цветастый и яркий мир молодости, напоенный ожиданием будущего, подробно и любовно снят оператором Владиславом Опельянцем. В серости военно-революционных будней намеком на это

вчерашнее многоцветье мелькнет в начале картины павлин, «затак» пристреленный кем-то на булыжнике мостовой... Символов в ленте многовато, но в каждом из них (в карманных часах, которые надо «пристукнуть», чтобы они выполнили свои обязанности; в невозвращенном капитану бинокле; в звонаре, забывшем вовремя прозвонить на колокольне; в утерянном поручиком нательном кресте; в детской коляске, заимствованной из кинолегенды «Броненосец Потемкин»; даже в псе Сябре, как члене общины людей) содержится та конкретность, о которой позже напишет рассказ «И грянул гром» американский фантаст Рэй Брэдбери. Мимоходом, случайно убив сегодня бабочку, мы бесповоротно меняем свое завтра. В жизни все решают не идеи, а детали. Только они придают смысл существованию и меняют мир, в котором каждая мелочь может быть знаком рока или счастья...» [Омецинская, 2014].

«Фокусы, шампанское, солнце, Волга-Волга, удивительная незнакомка и желание, накрывающее как солнечный удар, — в 1907-м, году-мираже, стилизованном то под бойкий дореволюционный водевиль, то под этнографические фотографии Прокудина-Горского. Этот сон об исчезнувшей России тот самый офицер, чьи часы погибли в плошке горе-факира, видит наяву в грязно-сером 1920-м, будучи пленным солдатом разгромленной врангелевской армии. ... Особое удовольствие от «Солнечного удара» доставляет осознание того, что сейчас никто, ни у нас, ни у них, не способен снимать с такой висконтиевской статью (кстати, один из эпизодов напоминает — подозреваю, что умышленно, — «Смерть в Венеции», в другом с совершенно постмодернистским прищуром цитируется «Броненосец "Потемкин"»). Притом стиль и взгляд Михалкова опознаются по одному кадру, одной фразе — тоже примета того авторства, что почти утрачено в цифровую эру» [Рутковский, 2014].

«Шарф, который как живой летает над палубой, — цитата из «Рабы любви», еще одного фильма Михалкова, где опять всплывает тот же сюжет: они любят друг друга, но вместе им быть не суждено; мало того, герой не просто удаляется куда-то в Сибирь, он погибает, впрочем, как и главный герой «Титаника». Это едва ли не главная мифологема в необычайно цельном художественном мире Михалкова: стоит мужчине и женщине перешагнуть черту, максимально сблизиться, как сразу запускается какой-то страшный механизм, который одновременно возводит между ними непреодолимую стену и рушит идеальный мир, где шарф ни с того ни сего может сорваться и полететь куда-то вдаль» [Суриков, 2014].

«Режиссер вернулся во времена своего «Механического пианино» и предъявил зрителю парадоксальным образом одновременно камерную и эпическую ленту, богатую на самоиронию, самоцитирование и аллюзии. ... Красивые пароходы, яркое солнце, жизнеутверждающие пастельные краски, газовый шарфик и изящные дамские уборы становятся в один ряд с колючей проволокой, лагерными нарами и трюмом старой баржи, которому уготовано стать братской могилой для белых офицеров и казаков, поверивших лживым большевистским обещаниям свободы» [Хакназаров, 2014].

«Солнечный удар» сочетает фирменное для Михалкова наследование классической русской живописи и освоенный им последнее время ошеломляющий масштаб массовых сцен. Там, в 1907-м, — все прорисовано тонкой кисточкой, все индивидуально, камерно, приближено к зрителю до волнующей интимности. Здесь, в 1920-м, — серое топчется на сером, фигуры и лица движутся бесконечными рядами, еще живые, но уже — тени. ... Реквиемом по обеим империям звучит музыка Эдуарда Артемьева — разливная, словно Волга, пронзительная, как воспоминание о том, что уже не вернется, прекрасная, как то, чему не бывать…» [Ямпольская, 2015].

Выводы. Итак, оказавшись в зеркале российской медиакритики, «Левиафан» и «Солнечный удар», по сути, стали индикаторами политического расслоения медиакритического цеха: во многих случаях

данные медиатексты анализировались, в первую очередь, не как произведения искусства, а как социальные, идеологические высказывания. Впрочем, это не удивительно, ведь за расслоением в среде медиакритиков стоит расслоение аудитории. Правда, массовая российская аудитория в целом куда более консервативна, чем медиакритическое сообщество. И, конечно же (о чем красноречиво говорят, в общем-то скромные бокс-офисы «Левиафана» и «Солнечного удара»), куда более ориентирована на развлекательную составляющую медиакультуры…

Литература

Безрук М. "Левиафан", плюющий в душу // Трибуна. 17.01.2015. http://tribuna.ru/news/2015/01/17/59366/

Безрук М. «Солнечный удар»: Скверный анекдот // Трибуна. 16.11.2014. http://tribuna.ru/news/2014/11/16/55776/

Беликов Е. Левиафан — Русофобный змий. 5.02.2015. http://meownauts.com/leviathan-review/

Богомолов Ю. "Солнечный удар" на службе анти-либеральной пропаганды. 12.10.2014. http://www.echo.msk.ru/blog/bogomolov_y/1416986-echo/

Богомолов Ю. «Левиафан» продолжает интриговать // Эхо Москвы. 2015. http://www.echo.msk.ru/blog/bogomolov_y/1482068-echo/

Быков Д. Все давно сдохло, включая левиафана, — вот что самое страшное // Новая газета. 2015. № 2. 14.01.2015. http://www.novayagazeta.ru/arts/66790.html

Быков Д. Груз 2007 // Огонек. 2007. 30 марта. http://www.ogoniok.com/4990/30/

Быков Д. Тяжелое дыхание // Профиль. 10.10.2014. https://ru-ru.facebook.com/BykovDmitriyLvovich/posts/841875235856637

Бэзлгэт К. Ключевые аспекты медиаобразования. М.: Изд-во Ассоциации деятелей кинообразования, 1995. 51 с.

Владимиров С. «Солнечный удар» Михалкова – это фильм-паломничество // Комсомольская правда. 13.01. 2014. http://www.kp.ru/daily/26294.5/3172010/

Гиреев И. «Левиафан»: окончательный диагноз. 14.01.2015. http://www.vashdosug.ru/cinema/movie/546098/tab-reviews/review74937/

Гиреев И. Бунинские мотивы // Ваш досуг. 9.10.2014. http://www.vashdosug.ru/cinema/movie/551046/tab-reviews/review74524/

Гладильщиков Ю. Зачем Михалкову понадобился Бунин // Forbes. 9.10.2014., http://stengazeta.net/?p=10041411

Гладильщиков Ю. Левиафан против «Левиафана» // Новое время. 2015. http://www.newtimes.ru/articles/detail/92746

Данилова Е. Нет готовых ответов. Нет правых и виноватых. На экраны страны вышел новый фильм Никиты Михалкова — "Солнечный удар" по Бунину // Огонек. 2014. № 40. С.40. http://www.kommersant.ru/doc/2583718

Долин А. Михалков. Тезисы. 8.10.2014. https://www.facebook.com/adolin3/posts/10204176005176576

Долин А. Канны-2014 День десятый: панк-молебен Звягинцева. 23.05.2014. http://vozduh.afisha.ru/cinema/den-desyatyy-pankmoleben-zvyaginceva/

Долин А. Три кита // Искусство кино. 2014. № 7. http://kinoart.ru/archive/2014/07/tri-kita-leviafan-rezhisser-andrej-zvyagintsev

Забалуев Я. Измена и Родина // Газета.ру. 7.10.2014. http://www.gazeta.ru/culture/2014/10/07/a_6253261.shtml

Зельвенский С. Премьера недели «Левиафан»: идеальный фильм для России эпохи троллинга. 4.02.2015 (b) // http://vozduh.afisha.ru/cinema/leviafan-film-s-koncepciey-no-bez-serdca/

Зельвенский С. Притча из жизни русской провинции. 2015 (a). http://www.afisha.ru/personalpage/191661/review/581990/

Зельвенский С. «Солнечный удар» Никиты Михалкова: она утонула // Афиша.ру. 9.10.2014. http://vozduh.afisha.ru/cinema/solnechnyy-udar-nikity-mihalkova-ona-utonula/

Иванов Б. Господин офицерик // Film.ru. 2014. http://www.film.ru/articles/gospodin-oficerik

Иванов Б. Смех и горе у Бела моря. 29.01.2015. http://www.film.ru/articles/smeh-i-gore-u-bela-morya

Кичин В. Удар в солнечное сплетение Бунину. 10.10.2014. http://valery-kichin.livejournal.com/488564.html

Кувшинова М. Канны-2014: «Левиафан» Андрея Звягинцева // Сеанс. 23.05.2014. http://seance.ru/blog/reviews/canne2014-leviafan/

Кудрявцев С. Левиафан в каждом из нас. 2015. http://kinanet.livejournal.com/3552670.html

Кудрявцев С. Худшее в "Солнечном ударе" - это "Солнечный удар"! 05.11.2014. http://kinanet.livejournal.com/3497539.html

Куланин Р. Много шума из ничего. 30.01.2015. https://afisha.mail.ru/cinema/movies/812117_leviafan/#review

Лошакова Д. «Левиафан»: все оттенки серого. 2015. http://weburg.net/news/51901

Малюков М. "Левиафан": Скелет души. 12.10.2015. http://www.ovideo.ru/%D0%A0%D0%B5%D1%86%D0%B5%D0%BD%D0%B7%D0%B8%D1%8F_%D0%BD%D0%B0_%D1%84%D0%B8%D0%BB%D1%8C%D0%BC_%D0%9B%D0%B5%D0%B2%D0%B8%D0%B0%D1%84%D0%B0%D0%BD_1

Малюкова Л. «Левиафан»: какова система, таковы и ее собутыльники. Новая газета. 2014. № 56. 26.05.2014. http://www.novayagazeta.ru/arts/63712.html

Маслова Л. За Родину, за старое // Комерсантъ. 2014. № 185. 13.10.2014. С.14. http://kommersant.ru/doc/2588555

Маслова Л. Киты наши тяжкие // Коммерсантъ. . 2015. № 18. 04.02.2015 С. 11. http://kommersant.ru/doc/2659827

Матизен В. Солнце в апоплексическом ударе // Новые известия. 13.10.2014. http://www.newizv.ru/culture/2014-10-13/208881-solnce-v-apopleksicheskom-udare.html

Матизен В. Чудище обло в свете софитов // Новые известия. 14.01.2015. http://www.newizv.ru/culture/2015-01-14/212968-chudishe-oblo-v-svete-sofitov.html

Москвина Т. Андрей Звягинцев попал в исторический переплёт // Аргументы Недели. 2015. № 4. 5.02. 2015. http://argumenti.ru/culture/n473/387917

Москвина Т. «Солнечный удар» Никиты Михалкова // The Hollywood Reporter. 02.10.2014. http://thr.ru/features/5081/

Омецинская Е. Кто-то должен одернуть звонаря // СК-новости. 2014. № 10. С.12.

Павлючик Л. «Солнечный удар» или солнечное затмение? // Труд. 2014. № 144. 14.10.2014. http://www.trud.ru/index.php/article/14-10-2014/1318473_solnechnyj_udar_ili_solnechnoe_zatmenie.html

Павлючик Л. Левиафан живет рядом с нами. 6.02.2015. http://kinopressa.ru

Плахов А. Заполярные мнения. Фильм "Левиафан" стал предметом страстного обсуждения — от канонизации до демонизации // Коммерсантъ. Власть. 2015. № 2. С.46. http://kommersant.ru/doc/2643485

Плахов А. Кит из пучины абсурда."Левиафан" на Лазурном берегу // Коммерсантъ. 2014(a). 24.05.2014. http://www.kommersant.ru/doc/2478727

Плахов А. Россия о двух концах // Коммерсантъ. 2014(b). № 187. 15.10.2014. С.14. http://www.kommersant.ru/doc/2589474

Разлогов К. «Левиафан» в многомерном пространстве культуры // СК-новости. 2014. № 8. С.10.

Разлогова М. Морское пугало // Музыкальная правда. 2014. № 10. http://www.newlookmedia.ru/?p=36945

Рутковский В. Время Михалкова: 8 причин смотреть «Солнечный удар» // Snob. 13.10.2014. http://snob.ru/selected/entry/82207?preview=print

Рутковский В. Рецензия на фильм «Левиафан». 2015. http://seance.ru/blog/reviews/press_leviathan/
Солнцева А. Бело-красная война с желто-голубым подбоем // Новая газета. 2014. № 114. 10.10.2014. http://www.novayagazeta.ru/arts/65627.html
Солнцева А. Челюсти империи // Газета.ру. 13.01.2015. http://www.gazeta.ru/comments/column/solnceva/6374461.shtml
Стишова Е. Декалог от Андрея Звягинцева // Искусство кино. 2014. № 7. http://kinoart.ru/archive/2014/07/dekalog-ot-andreya-zvyagintseva
Стишова Е. Как все это случилось? 13.10.2014. http://kinoart.ru/blogs/kak-vse-eto-sluchilos
Суриков В. Пристань разбитых сердец // Эксперт. 2014. № 43. http://expert.ru/expert/2014/43/pristan-razbityih-serdets/
Тимофеевский А. Рецензия на фильм «Левиафан». 2015. http://seance.ru/blog/reviews/press_leviathan/
Толкунова А. Удар Михалкова // Музыкальная правда. 2014. № 20. http://www.newlookmedia.ru/?p=38774
Трофименков М. Скелет в чемодане // Коммерсантъ Weekend. 2015. № 3. 30.01.2015. С. 18 http://kommersant.ru/doc/2650884?isSearch
Тыркин С. Клинический портрет // Комсомольская правда. 13.01.2015. http://www.kp.ru/daily/26235.7/3117203/
Тыркин С. Очень темные аллеи. 2014. http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:5C0FLJbadYoJ:gorodakterov.com.ua/article.php%3Far_adr%3Darticle3169860+&cd=5&hl=ru&ct=clnk&gl=ru
Федоров А.В. Критический анализ медиатекста, содержащего сцены насилия, на медиаобразовательных занятиях в студенческой аудитории (на примере фильма «Груз 200») // Медиаобразование. 2007. № 4. С.29-54.
Федоров А.В. Умберто Эко и семитическая теория медиаобразования // Инновации в образовании. 2010. № 5. С.56-61.
Хакназаров Е. 89 кругов ада: «Солнечный удар» Никиты Михалкова // Фонтанка.ру. 11.10.2014. http://calendar.fontanka.ru/articles/1848/
Шемякин А. Несколько соображений о "Левиафане". 14.01.2015. https://www.facebook.com/shemyakins/posts/10205913277421005
Эко У. Роль читателя. Исследования по семиотике текста. СПб: Симпозиум, 2005. 502 с.
Ямпольская Е. Немного солнца в холодной воде // Культура. 10.10.2014. http://portal-kultura.ru/articles/cinema/64168-nemnogo-solntsa-v-kholodnoy-vode/?print=Y&CODE=64168-nemnogo-solntsa-v-kholodnoy-vode
Ямпольская Е. Клевета на кита // Культура. 24.01.2015. http://devec.ru/kultura/kino/1755-elena-jampolskaja-kleveta-na-kita.html
Fedorov, A. (2012). The Contemporary Mass Media Education In Russia: In Search For New Theoretical Conceptions And Models. Acta Didactica Napocensia. 2012. N 1, p.53-64.
Silverblatt, A. (2001). Media Literacy. Westport, Connecticut — London: Praeger, 449 p.

Коротко об авторе

ФЕДОРОВ АЛЕКСАНДР ВИКТОРОВИЧ

Род. 4 ноября 1954

Окончил киноведческий факультет ВГИКа (1983), аспирантуру (1986) и докторантуру (1993) Института художественного образования Российской Академии образования (Москва). Доктор педагогических наук (1993): защитил диссертацию по кино/медиаобразованию в высшей школе. Профессор (1994), почетный работник высшего профессионального образования, почетный президент Ассоциации кинообразования и медиапедагогики России (2003-2014), главный редактор журнала «Медиаобразование» (с 2005), член Союза кинематографистов России (с 1984), Национальной Академии кинематографических искусств и наук России (с 2002), ФИПРЕССИ (FIPRESCI). Эксперт Аналитического центра при Правительстве РФ по проектам Комиссии при Президенте Российской Федерации по модернизации и технологическому развитию экономики России (с 2012), эксперт Министерства образования и науки РФ (с 2014 года, федеральный реестр экспертов научно-технической сферы, свидетельство № 08-05700 от 28.03.2014).

Лауреат премии Союза кинематографистов по кинокритике и киноведению (1983), премии (2001) и диплома (2014) Гильдии киноведов и кинокритиков России, премии «За выдающийся вклад в развитие медиаобразования» (2007, 2016). Награжден Дипломом Министра культуры РФ «За большой вклад в сохранение духовно-культурного наследия России» (2008). Лауреат Всероссийского конкурса «Лучшая книга по коммуникативным наукам и образованию» (1 место в номинации «Медиаобразование», 2009). Лауреат всероссийского конкурса ведущих научных школ РФ (2003-2005) по программе Президента РФ, всероссийского конкурса по Аналитической программе «Развитие научного потенциала высшей школы» (2006-2008) и по Федеральной целевой программе «Кадры» (2010-2012) Министерства образования и науки Российской Федерации. Руководитель многих проектов по научно-исследовательским грантам по гуманитарным наукам (по темам медиаобразования, медиакультуры и истории киноискусства): Российского гуманитарного научного фонда (1999-2012), Президента Российской Федерации для поддержки творческих проектов общенационального значения в области культуры и искусства (2001-2002), Министерства образования России (1997-2000), Программы «Университеты России» (2002-2003), Центрально-Европейского университета (1998, 2006), Института Кеннана (2003, 2008), немецкого фонда DAAD (2000, 2005, 2010, 2014), Швейцарского научного фонда (2000), Фонда поддержки научных исследований Франции Foundation - Maison des

science de l'homme (2002, 2009), ECA Alumni (2004), ИНО-Центр–МИОН: Межрегиональные исследования в общественных науках» (2004-2005) и др.

Работал в прессе, в средних школах, был членом редколлегии журнала «Экран» (Москва), преподавал в Российском Новом университете (РОСНОУ). Свыше 20 лет заведовал кафедрой социокультурного развития личности ТГПИ. В 2005 – 2014 работал проректором по научной работе ТГПИ. С 2014 – зам. директора по научной работе Таганрогского института имени А.П. Чехова (филиала Ростовского государственного экономического университета) Читает курсы по медиаобразованию, медиакультуре, киноискусству, руководит аспирантами и магистрантами по тематике медиаобразования, является главой ведущей научной школы РФ в области гуманитарных наук (по теме медиаобразования и медиакомпетентности).

Автор свыше двадцати книг по проблемам российского и зарубежного киноискусства, теории, истории и методике медиаобразования. Публикуется по вопросам киноискусства и медиаобразования с 1978 года (свыше 500 статей в российских и зарубежных журналах). Печатался в научных сборниках, в журналах: «Alma Mater: Вестник высшей школы», «Вестник Российского гуманитарного научного фонда», «Высшее образование в России», «Инновации в образовании», «Телекоммуникации и информатизация образования», «Дистанционное и виртуальное обучение», «Искусство и образование», «Мир образования – образование в мире», «Школьные технологии», «Вестник института Кеннана в России», «США-Канада: экономика, политика, культура», «Педагогика», «Человек», «Специалист», «Перемена», «Медиатека», «Школьная библиотека», «Практическая психология», «Педагогическая диагностика», «Молодежь и общество», «Медиаобразование», «Экран», «Искусство кино», «Киномеханик», «Мнения», «Видео-Асс Премьер», «Видео-Асс экспресс», «Видеомагазин», «Встреча», «Мониторинг», «Журналистика и медиарынок», «Total DVD», «Про кино» (Москва), «Новини киноекрана», «Кіно-Коло», «Медиакритика» (Украина), «Инновационные образовательные технологии» (Белоруссия»), «Кино» (Литва), *Audience* (США), Cineaste (США), *Film Threat* (США), *Russian Education and Society* (США), *Canadian Journal of Communication* (Канада), *Cinemaction* (Франция), *Panoramiques* (Франция), Educommunication (Бельгия), *International Research Forum on Children and Media* (Австралия), *Media i Skolen, Tilt* (Норвегия), *MERZ: Medien + Merziehung* (Германия), *Media Education Journal* (Шотландия), *Educational Media International (США), Thinking Classroom (Canada), Film International (UK), Comunicar (Spain)* и др.; в газетах «Арт-фонарь», «Культура», «Наше время», «Неделя», «Новая городская газета», «Учительская газета», «Экран и сцена», «СК-Новости», «Литературная газета», «Первое сентября», «Деловой экран» и др.

Неоднократно участвовал в работе зарубежных международных научных конференций по проблемам медиаобразования (Женева, 1996, 2000;

Париж, ЮНЕСКО - 1997, 2007, 2009; Сан-Паулу, 1998; Вена, ЮНЕСКО-1999; Салоники-1999, 2001; Торонто-2000; Лондон-2002; Монреаль, 2003; Балтимор, 2003; Будапешт, 2006; Прага, 2007; Грац, 2007; Мадрид, ООН-2008, Людвигсбург, 2010; Доха, 2010, 2013; Белград, 2012, Москва, 2010-2014 и др.).

Занимался научно-исследовательской работой в области медиакультуры и медиаобразования в Центрально-Европейском (Будапешт, 1998, 2006) и Кассельском (Кассель, 2000) университетах, в университете Гумбольдта (Берлин, 2005), в университетах Майнца (2010) и Франкфурта (2014), в Центрах медиаобразования Министерств образования Бельгии (Брюссель, 2001) и Франции (CLEMI, Париж, 2002, 2009), в Институте Кеннана (W.Wilson Center, Вашингтон, США, 2003), в Сорбонне (Париж, 2009). Был членом жюри (включая жюри ФИПРЕССИ) на международных фестивалях в Москве, Сочи, Оберхаузене, Орьяке, Монреале, Локарно и др. Выступал с докладом на слушаниях Совета Европы по вопросам Интернет и медиаобразования (Страсбург, 2002) на конференции Совета Европы по медиаграмотности (Грац, 2007) и всемирном Форуме ООН «Альянс цивилизаций» (Мадрид, 2008).

Библиография (книги А.В.Федорова):

«За» и «против»: Кино и школа. М.,1987.
Трудно быть молодым: Кино и школа. М.,1989.
Видеоспор: кино - видео - молодежь. Ростов, 1990.
Подготовка студентов педвузов к эстетическому воспитанию школьников на материале экранных искусств (кино, телевидение, видео). Таганрог, 1994.
Киноискусство в структуре современного российского художественного воспитания и образования. Таганрог, 1999.
Медиаобразование: История, теория и методика. Ростов, 2001.
Медиаобразование в России: Краткая история развития. Таганрог, 2002 (совм. с И.В.Челышевой).
Медиаобразование сегодня: содержание и менеджмент/Ред. А.В.Федоров. М., 2002.
Медиаобразование в педагогических вузах. Таганрог, 2003.
Медиаобразование в зарубежных странах. Таганрог, 2003.
Violence on the Russian Screen and Youth Audience. Taganrog, 2003. http://interact.uoregon.edu/medialit/MLR/home/dwnload/violence.doc
Media Education: Sociology Surveys. Taganrog, 2003.
interact.uoregon.edu/medialit/MLR/home/dwnload/sociology.doc
http://www.nordicom.gu.se/cl/publ/electronic/Book%202007%20ME%20SociologyFedorov.pdf
Права ребенка и проблема насилия на российском экране. Таганрог, 2004.
Медиаобразование и медиаграмотность. Таганрог, 2004.
Медиаобразование в ведущих странах Запада. Таганрог, 2005 (совм. с А.А.Новиковой).
Медиаобразование будущих педагогов. Таганрог, 2005.
Медиаобразование: социологические опросы. Таганрог, 2007.
Развитие медиакомпетентности и критического мышления студентов педагогического вуза. М., 2007.
On Media Education. Moscow, 2008.

Медиаобразование: вчера и сегодня. М., 2009.
Film Studies in the University Students' Audience: From Entertainment Genres to Art House. Moscow, 2013, 233 p.
Media Pedagogy in Russia. In *Enzyklopädie Erziehungswissenschaft Online (Medienpädagogik, Medienpädagogik international).* Weinheim und Basel: Beltz Juventa, 2013. 33 p.
Анализ аудиовизуальных медиатекстов. М.: Директ-Медиа, 2013. 182 с.
Западный экран: авторы и звезды (записки из прошлого века). М.: Директ-Медиа, 2013. 338 с.
Медиаобразование // Большая российская энциклопедия. Т. 17. М.: Большая российская энциклопедия, 2012. С. 480.
Медиаобразование будущих педагогов. М.: Директ-Медиа, 2013. 315 с.
Медиаобразование в зарубежных странах. М.: Директ-Медиа, 2013. 139 с.
Медиаобразование в педагогических вузах. М.: Директ-Медиа, 2013. 125 с.
Медиаобразование и медиаграмотность. М.: Директ-Медиа, 2013. 343 с.
Медиаобразование: вчера и сегодня. М.: Директ-Медиа, 2013. 233 с.
Медиаобразование: История, теория и методика. М.: Директ-Медиа, 2013. 708 с.
Медиаобразование: социологические опросы. М.: Директ-Медиа, 2013. 217 с.
Права ребенка и проблема насилия на российском экране. М.: Директ-Медиа, 2013. 406 с.
Трансформации образа России на западном экране: от эпохи идеологической конфронтации (1946-1991) до современного этапа (1992-2010). М., 2013. 230 с.
Трансформации образа России на западном экране: от эпохи идеологической конфронтации (1946-1991) до современного этапа (1992-2010). М.: Директ-Медиа, 2013. 230 с.
Экологическая тема в российском игровом киноискусстве звукового периода: проблемы и тенденции. М.: Директ-Медиа, 2013. 47 с.
Film studies in the university students' audience: from entertainment genres to art house. Moscow, 2014. 232 p.
Russia. In: Silverblatt, A. (Ed.). The Praeger Handbook of Media Literacy (Vol. 2). Santa Barbara, California and Oxford, England : Praeger, 2014, pp.918-929.
Ukraine. In: Silverblatt, A. (Ed.). The Praeger Handbook of Media Literacy (Vol. 2). Santa Barbara, California and Oxford, England: Praeger, 2014, pp.941-946.
Массовое медиаобразование в СССР и России: основные этапы / Под ред. А.В. Федорова. М.: МОО «Информация для всех», 2014. 267 с.
Медиаобразование в странах Восточной Европы / Под ред. А.В. Федорова. М.: МОО «Информация для всех», 2014. 140 с.
Развитие медиакомпетентности и критического мышления студентов педагогического вуза. М.: Директ-медиа, 2014. 618 с.
Словарь терминов по медиаобразованию, медиапедагогике, медиаграмотности, медиакомпетентности. М.: Директ-медиа, 2014. 62 с.
Трансформации образа России на западном экране: от эпохи идеологической конфронтации (1946-1991) до современного этапа (1992-2015). М., 2015. 221 с.
Media Literacy Education. Moscow, 2015. 577 p.
Медиаобразование: история и теория. М.: МОО "Информация для всех», 2015. 450 с.
Film Criticism. Moscow, 2015. 382 p.
Russia in the Mirror of the Western Screen. Moscow, 2015. 117 p.
Эволюция образа Белого движения в отечественном и зарубежном игровом кинематографе звукового периода. М. 2015. 120 с.
Федоров А.В. Отечественный игровой кинематограф в зеркале советской кинокритики. М., 2016. 111 с.

e-mail: 1954alex@mail.ru

Литература о А.В.Федорове:

[О книгах А.В.Федорова «Медиаобразование и медиаграмотность» и «Права ребенка и проблема насилия на российском экране»] // Кинопроцесс. 2005. № 1. С.173, 175].
Кириллова Н.Б. Медиакультура: от модерна – к постмодерну. М., 2005. С.397.
Корконосенко С.Г. Преподаем журналистику: Профессиональное и массовое медиаобразование: Учебное пособие. СПб., 2004. С.79-81.
Короченский А.П. Важный вклад в медиапедагогику // Медиаобразование. 2005. № 1. С.121-124.
Чудинова В.П. и др. Дети и библиотеки в меняющейся среде. М., 2004. С.155-165.
Янчевская Е. Из жизни на экран и обратно // Независимая газета. 2.09.2004.
Короченский А.П. Медиаобразование и журналистика на юге России // Юг России в прошлом и настоящем: история, экономика, культура. Белгород, 2006. Т.1. С.316-323.
Поличко Г.А. Киноязык, объясненный студенту. М., 2006. С.7.
Russian Teachers and Media Education. In: Newsletter on Children, Youth and Media in the World. 2005. N 1. http://www.nordicom.gu.se/cl/publ/letter.php
www.tu-ilmenau.de/fakmn/uploads/media/Russia-report_3.pdf
Burke, B.R. (2008). Media Literacy in the Digital Age Implications for Scholars and Students. In Communication Studies Today At the Crossroads of the Disciplines. Moscow, 2008. http://edu.of.ru/medialibrary/default.asp?ob_no=44535
Медийная и информационная грамотность едины // Академия. 2014. № 33. С.7.

Webs:

http://mediaeducation.ucoz.ru/
http://mediaeducation.ucoz.ru/load/media_education_literacy_in_russia/8
http://www.mediagram.ru

Федоров Александр Викторович

Кинематограф в зеркале советской и российской кинокритики

Монография

Электронное издание

**** Исследование, на основе которого написана данная монография, выполнено за счет средств гранта Российского научного фонда (проект №14-18-00014) в Таганрогском институте управления и экономики. Название проекта: «Синтез медиаобразования и медиакритики в процессе подготовки будущих педагогов».***

Издатель:
МОО «Информация для всех»
Почтовый адрес: Россия, 121096, Москва, а/я 44
E-mail contact(at)ifap.ru
http://www.ifap.ru

Электронное издание

e-mail mediashkola(at)rambler.ru

При отправлении э-писем нужно заменить (at) на @

Полный текст данной монографии в свободном доступе можно скачать по адресу:

http://www.mediagram.ru/library/